

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra filmových studií

Obecná teorie a dějiny umění a kultury, Filmová studia

Diplomová práce

Martin Mišúr

**Zbraně hromadného mlžení: Protikladné souřadnice poválečného
antikomunistického cyklu**

Weapons of Mass Equivocation: Contradictory Coordinates of the Postwar Anti-Communist Cycle

Praha 2015

Vedoucí práce: PhDr. Petra Hanáková, Ph.D.

Poděkování

Zejména bych si přál poděkovat školitelce PhDr. Petře Hanákové, Ph.D. za její připomínky, trpělivé směřování, nadhled, důvěru a veškeré nabídnuté příležitosti během studia.

Všem pedagogům Katedry filmových studií děkuji za vytvoření dynamického prostředí pro intelektuální i lidský rozvoj. Nebylo jediného, který by mne za těch pět let neovlivnil. Podobně klíčové bylo setkání s mnoha spolužáky (nejen) z ročníku. I těm spiklenecký dík.

Poděkování dále náleží knihovně Kodaňské univerzity (*Københavns Universitet*), bez níž by projekt nebyl v předloženém rozsahu představitelný. Za podnětné konzultace v Kodani jsem vděčný především Kamelu Benkaabovi a Nielsi Henriku Hartvigsonovi.

Za živé debaty a podněty patří srdečný dík prof. PhDr. Martinu Kovářovi, Ph.D., za přátelské domácí sezení nad literaturou a inspiraci k názvu práce díky PhDr. Ondřeji Slačálkovi, Ph.D.

Děkuji za podněty a kritické poznámky během konzultací s PhDr. Jindřiškou Bláhovou, Ph.D. a PhDr. Danielem Srchem, Ph.D., jejichž práce byly inspirací pro můj výzkum.

Jag skulle vilja tacka Linn Lönroth från Köpenhamns Universitet för hennes tips på filmer och översättning av svenska texter. Tack och lycka till. //LL™// (*Rád bych poděkoval Linn Lönroth z Kodaňské univerzity za její tipy na filmy i překlady švédských textů. Díky a hodně štěstí.*)

Za konzultaci textu z finského jazyka a přátelské uvedení do tajů finštiny děkuji Mgr. Lence Fárové, Ph.D., za vlídné a zábavné posezení nad textem v portugalštině pak děkuji Mgr. Barboře Kraftové, za korekci vlastních překladů z francouzštiny dík Michalu Matoušovi.

Matce děkuju za impozantní udržení vyrovnaného prostředí během nesnadných let, otci děkuju za nekompromisní kritické oko a imponující rozhled o knihách i časopisech.

Na závěr bych rád vyjádřil vděčnost všem, kteří se probírali a připomínkovali mé texty během několika posledních let. Jejich vliv je, doufám, patrný v každé větě předložené práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

Abstrakt

Předložená práce si klade za cíl vymezit a analyzovat antikomunistický cyklus, tj. skupinu celovečerních hraných filmů, které byly produkovány ve Spojených státech od konce čtyřicátých a dále v padesátých letech. Text přistupuje kriticky k dosavadnímu výzkumu, neb se domnívá, že badatelé nepřihlédli k mnoha relevantním kontextům a popisovali sledovaný cyklus coby pouhý odraz jevů ve společnosti. Tento projekt vnáší do debaty množství různě motivovaných účastníků; kromě celospolečenských posunů si všímá zájmů filmového průmyslu i těch, kteří s dominantní podobou boje proti komunistům – nikoli antikomunismem jako takovým – vyjádřili nesouhlas. Antikomunistický cyklus je tudíž líčen coby dynamický soubor ideově, stylisticky i žánrově rozmanitých děl, mezi nimiž vznikalo nenápadné napětí. Tuto rámcovou hypotézu práce testuje ve třech rozsáhlých kapitolách. První, kontextová kapitola vymezí role jednotlivých aktérů a je rozdělena do dvou rámcových bloků: (a) obecný historický kontext, (b) kontext filmového průmyslu. Druhá kapitola nejprve shrnuje mnohaletou kontinuitu výroby antikomunistických hraných filmů ve Spojených státech a poté polemicky přibližuje dosavadní myšlení o antikomunistickém cyklu. Původní návrh dynamického antikomunistického cyklu zahajuje třetí, analytická kapitola. Sledované filmy jsou v ní rozděleny do třech bloků – žánrový antikomunistický cyklus, filmy Red Scare, subversivní antikomunistický cyklus –, k nimž se přistupuje z hlediska sdílených otázek. Jedná se o napětí mezi: (a) fikcí a aktuálně existujícím, (b) aktivitou a pasivitou postav, (c) postupy dokumentárních a hraných děl. Analýza by měla prokázat výchozí předpoklad nečekané rozmanitosti antikomunistického cyklu. Metodologicky se text hlásí k východiskům nové filmové historie, v analytických pasážích aplikuje především pojmy sémantiky fikčních světů, teorie filmových žánrů a nového institucionalismu v pojetí politického myšlení.

Klíčová slova

aktivní antikomunismus, antikomunistický cyklus, fikční světy, Hollywood, instituce, nový institucionalismus, semidokumentární film noir, Spojené státy americké, studená válka

Abstract

The aim of this master's thesis is to define and analyse the anti-Communist cycle: a group of several dozen feature films, which were produced in the United States since the late forties until the end of the fifties. The thesis adopts a critical approach to the current research on the cycle; it considers that scholars have not taken into account much of the relevant context and have described the cycle only as a reflection of some social phenomena. This project enriches the debate by considering the plurality of differently motivated participants. In addition to shifts in the society as a whole, the emphasis is put on the interests of both the film industry and ones, who expressed their disagreement with the dominant form of anti-Communism, but not with the anti-Communism itself. The anti-Communist cycle is thus presented as a dynamic group of various films in terms of ideas, style or genres; among these films a discreet tension was created. This general hypothesis is tested by three extensive chapters. The first chapter deals with the context and defines the role of all participants. It is divided into two parts: (a) the historical context, (b) the context of the film industry. The second chapter summarizes the long continuity of production of anti-Communist films in the United States; then it approaches critically the current perception of the anti-Communist cycle. The original proposal of the dynamic anti-Communist cycle opens the third and analytical chapter. The observed films are divided into three groups – the genre anti-Communist cycle, the Red Scare films, and the subversive anti-Communist cycle – which are discussed regarding shared questions. These include the tensions between: (a) fiction and reality, (b) activity and passivity of characters, (c) conventions of documentary and feature films. The analysis should prove the underlying premise of an unexpected diversity of the anti-Communist cycle. Methodology of the thesis draws upon the framework of the new film history. In the analytical chapter it applies mainly the terms of semantics of fictional worlds, theory of film genres and new institutionalism from the perspective of political science.

Keywords

active anti-communism, anti-communist cycle, Cold War, fictional worlds, Hollywood, institutions, new institutionalism, semidocumentary film noir, United States of America

OBSAH

ÚVOD A METODOLOGIE	07
1/ HISTORICKÝ KONTEXT A FILMOVÝ PRŮMYSL	20
1.1 Komunisté a aktivní antikomunisté ve Spojených státech	21
1.2 Právní rámec boje proti komunistům do konce padesátých let	27
1.3 Mezinárodní souvislosti počátku studené války	33
1.4 Produkční systém klasického Hollywoodu a seberegulační opatření	37
1.5 Proměny válečné a poválečné filmové produkce do konce padesátých let	41
1.6 Komunisté a aktivní antikomunisté ve filmovém průmyslu	48
2/ HOLLYWOOD A POTÍRÁNÍ (ANTI)KOMUNISTŮ	55
2.1 Antikomunistický a cyklus při hledání definice	56
2.2 Antikomunistická produkce před koncem druhé světové války	60
2.3 Výroba a divácké přijetí antikomunistického cyklu	63
2.4 Soudobé myšlení o antikomunistickém cyklu – fáze synchronní	73
2.5 Současné myšlení o (klasickém) antikomunistickém cyklu – fáze diachronní	81
3/ ANTIKOMUNISTICKÝ CYKLUS	89
3.1 Návrh dynamického antikomunistického cyklu	90
3.2 Žánrový antikomunistický cyklus	96
3.2.1 Neaktualizování komunisté a formální přihlášení	96
3.2.2 Ambivalentně přihlížející jednotlivce a úděl místních	101
3.2.3 Utlumení boje v žánrových a stylistických vzorcích	107
3.2.4 Případová studie: <i>Man on a Tightrope</i> (1953)	111
3.3 Filmy Red Scare	116
3.3.1 Zesílené prvky aktuálního světa ve fikčním vyprávění	116
3.3.2 Disciplinace a vzestup kontrolních institucí	120
3.3.3 Semidokumentární postupy a neuzavřená vyprávění	125
3.3.4 Případová studie: <i>I Was a Communist for the FBI</i> (1951)	130
3.4 Subversivní antikomunistický cyklus	135
3.4.1 Konstrukce nadpřirozených světů a paradoxy ve fikci	135
3.4.2 Popření hegemonie a jiné odchylky	138
3.4.3 Polemické rétorika v nevyhovujících žánrových podmínkách	141
3.4.4 Případová studie: <i>The Fountainhead</i> (1949)	144
3.5 Apendix: Mezi transparentním a netransparentním antikomunistickým cyklem	148
ZÁVĚR	156
SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK:	168
SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ:	170
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:	178
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA:	226

Úvod a metodologie

„Tohle je seznam titulů, ze kterých můžeš vybírat pro filmový večer (...)
Mají široký výběr (...) a jelikož je to celé charitativní akce, souhlasili, že nám
dají cokoli z toho seznamu zadarmo.’
‘Takže musíme vybrat film ze seznamu?’ (...)
‘Je to velice přehledné a věřte mi: je tam pár vynikajících filmů, skutečná špička.’
‘Arctic Flight. Muž s letadlem letí na Aljašku, najal si ho lovec medvědů, ze kterého se
vyklube nebezpečný ruský špión, mezi pilotem a učitelkou vznikne milostný vztah...
To sis doufám vymyslel, že ano?’
‘Ani náhodou.’“
Gilmoreova děvčata: Doučování (02x19)¹

Na konci října 1950 měl domácí premiéru švédský film *U nás se to stát nemůže* (1950), který pojednával o aktivitách komunistické špiónážní buňky v nejmenované zemi. Snímek vzbudil značné rozpaky a režisér se od něj distancoval. Po několika letech se dotyčný tvůrce zasadil, aby neúspěšný titul bez jakýchkoli nároků na pozdější uvedení zmizel z kin. Film se postupně vytratil z paměti diváků i odborné veřejnosti, načež se nestal předmětem zevrubných analýz, třebaže jej natočil režisér Ingmar Bergman, jehož tvorba soustavně generovala studie nebo monografie. Snímek *U nás se to stát nemůže* stačil počátkem padesátých let v sestříhané verzi proniknout na britský trh, kde byl dopisovatelem magazínu *Monthly Film Bulletin* označen za bezradný švédský pokus přispět do soudobého cyklu antikomunistických filmů.² Poukazoval tím na skupinu ideově vyhraněných děl, jež přicházela do tamních kin ze Spojených států. Dnes vesměs málo známých snímků, o nichž patrně neslyšela nejen výše citovaná Lorelai Gilmore (Lauren Graham). Přístup badatelů k tomuto antikomunistickému cyklu zůstal dosud vlašný, jakkoli za omezením debaty nestál požadavek jednoho tvůrce. Pokusím se nyní tuto mezeru pojmenovat a částečně zaplnit.

¹ Snímek existuje a popis zápletky se nikterak neodchyluje. Děvčata jej po zralé úvaze nevybrala.

² Více o filmu *U nás se to stát nemůže* a textech jemu věnovaných píše Birgitta Steene: *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, s. 190. Jerry Vermilye: *Ingmar Bergman: His Life and Films*, Jefferson – London: McFarland & Company 2002, s. 71–73. Srov. Anonym: *High Tension* (Sant Hander Inte Har), Sweden, 1952. *Monthly Film Bulletin* 20, 1953, č. 228, s. 9.

Předložená práce si klade za cíl vymezit a posléze analyzovat antikomunistický cyklus, tj. skupinu celovečerních hraných filmů, které byly produkovány ve Spojených státech od konce čtyřicátých a dále v padesátých letech. Zamýšlím kriticky zhodnotit dosavadní výzkum o uvedeném cyklu, neboť soudím, že dostatečně nepřihlížel k rozmanitosti relevantních kontextů. Badatelé zpravidla popisovali přímý vztah mezi politickými okolnostmi a filmy, jež se tudíž stávaly toliko důsledkem konkrétních jevů ve společnosti. Představa ničím nerušeného vlivu politických rozhodnutí ovšem neobstojí, jakmile se připustí stylistická, žánrová i ideová pestrost sledovaných děl. Výzkum jakoukoli různost zamlžil tím, že podrobil rozborům téměř výhradně dílčí vzorek antikomunistického cyklu. Ten podporoval argumenty o dvou vzájemně se potýkajících aktérech – politicích a producentech –, aniž by zkoumal, zda dotýčný vzorek reprezentoval cyklus částečně nebo beze zbytku. Podle mého názoru se jednalo o důsledek jednostranné výzkumné perspektivy: mezi autory převažovali historikové studené války a publicisté, nikoli badatelé detailně obeznámeni s fungováním filmového průmyslu. Předložený text se staví proti zavedenému pojetí nezprostředkovaného jednání dvou aktérů ve prospěch účasti mnoha aktérů, kteří měli na antikomunistickém cyklu rozličné zájmy. Výsledkem je střet vzájemně se neslučitelných představ, což dodává předmětu práce dosud nezhodnocený rozměr. Od toho se odvíjí výzkumné otázky: které všechny aktéry lze vzít v potaz? Jakým způsobem se mohli podílet na antikomunistickém cyklu? Proč se v případě boje proti komunistům píše o ideové pestrosti? Je možné označit antikomunistický cyklus za unikátní nebo jeví známky závislosti na obdobných procesech v minulosti?

Za účelem přiměřeného posouzení se obracím k perspektivě *nové filmové historie*, která se odklání od pozitivistického výkladu dějin. Ten ve filmovědném bádání analyzoval historický vývoj coby časovou souslednost; redukoval tudíž dějiny na soupis jedinečných osobností, přelomových děl a viditelných společenských pohybů, mezi něž náležela kupříkladu válka nebo hospodářská krize. Paradigma nové filmové historie naproti tomu klade důraz na důkladné prozkoumání opomíjených souvislostí a méně očividných změn ve společnosti.³ Filmová teoretička Barbara Klinger v návaznosti na novohistorické bádání předkládá návrh tzv. totální historie, na základě níž by měl badatel obsáhnout komplexní sadu souvisejících kontextů. Filmový pramen je v daném přístupu předmětem mnohostranných

³ Perspektivu nové filmové historie zasvěceně představuje Petr Szczepanik: Úvod. Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. In: Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Herrmann & synové 2004, s. 12–17.

vazeb, krom jiného ekonomických nebo institucionálních. Přestože si autorka uvědomuje nevyhnutelnou neúplnost jakéhokoli historického výzkumu, nabádá k nabytí poznání, které je adekvátní dostupným pramenům. Barbara Klinger doporučuje analyzovat sledovaný jev na dvou úrovních: *synchronní* a *diachronní*. Zatímco synchronní fáze zahrnuje společensko-historické okolnosti, kinematografické praktiky a soudobé přijetí, diachronní fáze reprodukuje postavení filmu zpětně v akademickém diskurzu nebo při výročním uvedení.⁴

Práce je rozdělena do tří hlavních vzájemně souvisejících kapitol, jež lze heslovitě označit následujícím způsobem: (a) kontext, (b) myšlení o předmětu práce, (c) analýza antikomunistického cyklu. První kapitola slouží k vyličení obecně historického kontextu a vývoje filmového průmyslu ve sledovaném období. Obecně historický výklad dělím do tří bloků, v nichž postupně představím: (a) jednotlivé aktéry, čili komunisty a antikomunisty, (b) právní rámec, v rámci něhož se aktéři pohybovali, (c) mezinárodní souvislosti počátku studené války. Opírám se jak o historický výzkum, tak o publikované soudobé materiály, jimiž pro ilustraci dokládám rétoriku a šíří debat o jednotlivých problémech.⁵ Kritériem při volbě vhodné literatury o značně probádaných jevech byla specializace a rozsah citovaných pramenů, přičemž se snažím nabízet ke srovnání další zdroje. V případě poválečného antikomunismu ve Spojených státech výzkum zatěžuje citlivost debaty a ideové předsudky. Badatelé se zpravidla dělí na *revizionisty* a *post-revizionisty*. Zatímco tradičnější, liberálně orientovaní revizionisté pokládají antikomunistická opatření za vyhrocená, konzervativně smýšlející post-revizionisté postihy v zásadě ospravedlňují coby adekvátní reakci na prokázanou špionáž komunistů ve prospěch Sovětského svazu.⁶ Pokládám za poctivé uvést, že

⁴ Barbara Klingerová: Konečná a nekonečná historie filmu: Rekonstruování minulosti v recepčních studiích. In: Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Herrmann & synové 2004, s. 87–112.

⁵ Opírám se o soudobé prameny komunistů i aktivních antikomunistů. Např. William Z. Foster: *Toward Soviet America*, New York: Coward-McCann 1932. Earl Browder: *Communism in the United States*, New York: International Publishers 1935. House Committee on Un-American Activities: *100 Things You Should Know about Communism Series*, Washington: Committee on Un-American Activities – U. S. House of Representatives 1949. J. Edgar Hoover: *Master of Deceit: The Story of Communism in America and How to Fight it*, New York: Henry Hold and Company 1958. Odkazuji výhradně k pramenům, jež jsem přímo otevřel, přinejmenším v elektronické podobě. Mnohé z nich volně nabízí katalog <http://archive.org/index.php>.

⁶ Dělení výzkumu a představitelů detailně přibližuje Kimmo Ahonen: Anticommunism in the United States in the 1950s: Post-Cold War Interpretations. In: Ausma Cimdina – Jonathan Osmond (eds.): *Power and Culture: Hegemony, Interaction and Dissent*, Pisa: Pisa University Press 2006, s. 131–145. Polemiku předních autorů post-revizionismu a revizionismu nabízí John Earl Haynes: The Cold War Debate Continues: A Traditionalist View of Historical Writing on Domestic Communism and Anti-Communism. *Journal of Cold War Studies* 2, 2000, č. 2, s. 76–115. Ellen Schrecker: Comments on John Earl Haynes's, 'The Cold War Debate Continues'. Dostupný na WWW: <<http://www.fas.harvard.edu/~hpcws/comment15.htm>> [cit. 1. 8. 2015].

po víceletém studiu pramenů se kloním spíše k revizionistům, nicméně práce post-revizionistů neopomímám; zejména u oblastí, které, jak soudím, zpracovali vyváženěji.⁷

Mluvím-li o antikomunistech, míním tím souběžně několik různých skupin. Boj proti komunistům nepokládám za uzavřené a strnulé myšlení, nýbrž dynamické soupeření myšlenek. Britský literární teoretik a historik Roland Végso pro přehlednost vymezil dva základní a protichůdné druhy antikomunismu počátku studené války ve Spojených státech: antisubversivní (*countersubversive*) ortodoxii a liberální ortodoxii. Zatímco ta první vyžadovala nekompromisní zásah vůči komunistům, liberální oponenti nabádali k uvážlivějšímu postupu, byť boj proti komunistům prosazovali.⁸ Současně napříč textem uvádím obrat *aktivní antikomunisté*, pomocí něhož naznačuji, že v soudobých Spojených státech se řadil mezi antikomunisty téměř každý; vyjma komunistů, případně mimořádně nevšímavých občanů, kteří neznali dobový výklad slova *komunismus*. Záměry a postupy členů komunistické strany totiž zůstaly natolik v rozporu se soudobou politikou Spojených států, že si šlo neutrální postoj stěží představit.⁹ Pomyslně pasivní antikomunisté, jimž se v práci nevěnuji, vyjadřovali svůj postoj pouze formálně, což se krom jiného projevovalo v průzkumech veřejného mínění. Například na otázku z června 1946 „Co si myslíte, že by mělo být uděláno s komunisty v této zemi?“ odpovědělo 36% dotázaných „zabít nebo uvěznit“ a 16% „zakročit proti nim za účelem deaktivace“. Nicméně na otázku z června 1948 „Co si myslíte, že je největší problém, jakému dnes národ čelí?“ uvedlo pouze 4% dotázaných „domácí a zahraniční komunismus“. Pasivní antikomunisté řešili odlišné problémy, byť odpor ke komunistům zůstal součástí jejich hodnotové výbavy. Naproti tomu aktivní antikomunisté pomyslně představovali zmíněná 4%. Pro účely této práce bych je definoval coby jednotlivce, kteří byli ochotni aktivně a veřejně vystupovat vůči komunistickému hnutí.¹⁰

⁷ Revizionistické poznatky čerpám především od Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994. Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998. Post-revizionistické revize přináší např. John Earl Haynes – Harvey Klehr: *Venona: Decoding Soviet Espionage in America*, New Haven: Yale University Press 1999. Srov. Vladimíra Dvořáková – Jiří Kunc – Miloslav Ransdorf: *Staré struktury a lustrace v novodobých dějinách*, Praha: SAKKO 1992, s. 67–92. Roman Joch – Frank S. Meyer: *Vzpouře proti revoluci dvacátého století*, Praha: Academia 2003, kteří představují přední zástupce obou proudů v českém prostředí.

⁸ Végso připomíná, že uvedené členění je orientační a při hloubkové analýze se musí opřít o další kritéria. Roland Végso: *The Naked Communist: Cold War Modernism and the Politics of Popular Culture*, New York: Fordham University Press 2013, s. 37–38.

⁹ Označení prakticky všech soudobých obyvatel Spojených států za antikomunisty pochopitelně nelze přesvědčivě verifikovat, o což uvedený výrok ani neusiluje. Nejedná se o doložitelný fakt, spíše o metodologické gesto, jak přistoupit ke společenským tendencím. Kromě toho antikomunismus vyžadovaly v tehdejší kontextu instituce, jež jsou pro výklad velmi podstatné.

¹⁰ Výzkumy veřejného mínění uvádí Daniel Srch: *Na černé listině: Hollywoodští rudí a hony na čarodějnice v americkém filmovém průmyslu (1947–1960)*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2015, s. 38–41.

Výklad o filmovém průmyslu sestává ze tří vzájemně provázaných bloků, jež se zaměřují na: (a) popis produkčního systému do konce třicátých let, (b) proměny výroby během druhé světové války, ve druhé polovině čtyřicátých a v padesátých letech, (c) vyličení antikomunistických opatření v Hollywoodu se zřetelem k událostem na konci čtyřicátých let. V první podkapitole si kladu za cíl přiblížit fungování filmového průmyslu v období klasického Hollywoodu. Současně věnuji pozornost nastupujícím seberegulačním opatřením, jež prozrazovala úsilí politiků a zájmových skupin dohlížet na filmovou produkci. Stěžejní jsou pro mne dva zdroje: (a) publikace filmových teoretiků Davida Bordwella, Janet Staiger a Kristin Thompson věnovaná klasickému Hollywoodu, (b) kniha filmového teoretika Richarda Maltbyho, jež komplexně zpracovala Hollywood až do současnosti.¹¹ Situaci během druhé světové války nahlížím v rovině změn témat a nové společenské role filmového průmyslu, kdežto u poválečného vývoje si všímám výzev, jež doprovázela antitrustová žaloba, úbytek diváků nebo technologické inovace. Odvolávám se při tom na publikace filmových historiků Thomase Schatze a Petera Leva, které zevrubně pokryly dějiny Hollywoodu ve čtyřicátých a v padesátých letech.¹² Specifické jednotlivosti v obou blocích dokládám za pomoci dalších knih a studií, potažmo opět nabízím rozšiřující zdroje k porovnání.

Třetí podkapitola druhé kapitoly o poválečných antikomunistických opatřeních ve filmovém průmyslu skýtá již zmíněná ideová úskalí, výzkum totiž připomíná dělení na revizionistické a post-revizionistické badatele. Během výkladu odkazuji na revizionisty, post-revizionisty i autory, jejichž rétorika nejeví přílišné známky následování jakéhokoli z těchto proudů.¹³ Cítím se dále zavázán dvěma českým badatelům – filmovým historikům Jindřišce Bláhové a Danielu Srchovi –, jejichž nezávisle vzniklé dizertační práce přistoupily k popisu těchto jevů z patřičného odstupu a s přihlédnutím k méně viditelným okolnostem. Jindřiška

¹¹ David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985. Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003.

¹² Thomas Schatz: *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1999. Peter Lev: *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*, New York: Scribner 2006.

¹³ Mezi vlivné revizionistické práce náleží Victor S. Navasky: *Naming Names*, New York: Hill and Wang 2003. Larry Ceplair – Steven Englund: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1983. Post-revizionistický pohled nabízí Ronald Radosh – Allis Radosh: *Red Star Over Hollywood: The Film Colony's Long Romance with the Left*, San Francisco: Encounter 2005. Kenneth Lloyd Billingsley: *Hollywood Party: How Communism Seduced the American Film Industry in the 1930s and 1940s*, Rocklin: Forum 1998. Méně očividný ideový postoj nabízí např. Jon Lewis: *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*, New York – London: New York University Press 2000.

Bláhová zdůraznila pragmatické jednání filmového průmyslu ve snaze zajistit vývoz děl do sovětské sféry vlivu, k čemuž docházelo uprostřed přijetí antikomunistických opatření.¹⁴ Daniel Srch ve své práci o černé listině detailně vylíčil silně zakořeněná ideová východiska dosavadního výzkumu.¹⁵ Uvedení autoři se antikomunistickému cyklu blíže nevěnovali, jejich práce mě ovšem inspirovala k vlastnímu výzkumu. A zejména mne přesvědčila, že podobně zaměřený badatelský projekt, přestože realizovaný mimo Spojené státy, může mít úroveň srovnatelnou s tamními výstupy a přispět k hlubšímu poznání problematiky.¹⁶

Aplikovat teze Barbary Klinger se pokusím ve druhé kapitole věnované dosavadnímu výzkumu antikomunistického cyklu. Pozastavím se nad problematickým definováním samotného předmětu bádání, zkusím vysledovat kontinuitu ve výrobě antikomunistických titulů na území Spojených států a vyhodnotím pravidelně se vyskytující argumenty, jimiž se zdůvodňuje zrod antikomunistického cyklu. Abych korigoval zažité závěry, stručně zmíním výrobu a přijetí některých děl. Diachronní fáze myšlení o antikomunistickém cyklu je sestavena na základě textů, jež splňují alespoň jednu ze stanovených podmínek: (a) přesahují délku dvou tiskových stran, (b) rozsah nehraje roli, jestliže již badatel o cyklu publikoval a zdá se obeznámen se stavem výzkumu, (c) autor přináší neobvyklé podněty bez ohledu na délku a znalost. Kritéria uvádím, abych zabránil průniku desítek kusých zmínek v knihách nebo studiích, které se antikomunistickému cyklu nevěnují, souvislosti neuvádějí, nicméně jej v několika větách připomenou.¹⁷ Zohlednění těchto zmínek by do shrnutí vneslo nadbytečné opakování, kdežto záměrem je vysledovat a vyložit pravidelnosti v seriózních textech. Pokusím se tím doložit tezi o jednostranné výzkumné perspektivě. Diachronní výzkum podle mého názoru zůstal nerozvinutý rovněž v důsledku většinově liberálního, tj. revizionistického

¹⁴ Jindřiška Bláhová: *A Tough Job for Donald Duck: Hollywood, Czechoslovakia, and Sellings Films behind the Iron Curtain*, Dizertační práce, Norwich – Praha: School of Film and Television Studies – Katedra filmových studií FF UK 2010, s. 9. Srov. Jindřiška Bláhová: *A Merry Twinkle in Stalin's Eye: Eric Johnston, Hollywood, and Eastern Europe*. *Film History* 22, 2010, č. 3, s. 347.

¹⁵ Daniel Srch: *Na černé listině: Hollywoodští rudí a hony na čarodějnice v americkém filmovém průmyslu (1947–1960)*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2015, s. 254–260.

¹⁶ Antikomunistický cyklus krátce zmiňuje Jindřiška Bláhová: *Hollywood za železnou oponou. Jednání o nové smlouvě o dovozu hollywoodských filmů mezi MPEA a ČSR (1946–1951)*. *Illuminace* 20, 2008, č. 4, s. 47. Jindřiška Bláhová: *A Tough Job for Donald Duck: Hollywood, Czechoslovakia, and Sellings Films behind the Iron Curtain*, Dizertační práce, Norwich – Praha: School of Film and Television Studies – Katedra filmových studií FF UK 2010, s. 136. Daniel Srch: *Na černé listině: Hollywoodští rudí a hony na čarodějnice v americkém filmovém průmyslu (1947–1960)*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2015, s. 34, 51.

¹⁷ Např. Wheeler Winston Dixon: *Visions of the Apocalypse: Spectacles of Destruction in American Cinema*, London – New York: Wallflower Press 2003, s. 66. Douglas Field: Introduction. In: Douglas Field (ed.): *American Cold War Culture*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2005, s. 6. Michael Coyne: *Hollywood Goes to Washington: American Politics on Screen*, London: Reaktion Books 2008, s. 162–163.

přesvědčení badatelů, které antikomunistickým filmům není nakloněné. Nepřináším nicméně post-revizionistický vhled, spíše tlumím ideový zápal autorů.¹⁸

Vyčerpávající postižení synchronní fáze by znamenalo obsáhnout stovky dobových recenzí, což přesahuje možnosti předložené práce. Výsledný kompromis se opírá o vzorek několika pečlivě zvolených periodik, jež svědomitě pokryla zástupce antikomunistického cyklu. Spojené státy reprezentují deníky *The New York Times* a *Motion Picture Daily*, neboť nabízejí důkladný a ideově protikladný přístup k cyklu: levicově liberální a konzervativní. Zatímco pro *The New York Times* psal vlivný liberální kritik Bosley Crowther, za *Motion Picture Daily* stál konzervativní vydavatel Martin Quigley.¹⁹ Tato dichotomie je klíčová, poněvadž v diachronní fázi se vyskytuje zřetelná návaznost na Crowthera, zatímco ideově opoziční pohled se téměř vytratil. Zjištěné poznatky konfrontuji se dvěma odlišně zaměřenými britskými periodiky: *Monthly Film Bulletin* a *Sight and Sound*. Prvně jmenovaný měsíčník vydával recenze na veškeré dlouhometrážní hrané filmy v britské distribuci, tudíž pokrýval – při zohlednění rozsáhlého vývozu hollywoodských děl na britský trh – dokonce širší vzorek než dva zvolené deníky. Respektovaný magazín *Sight and Sound* sledoval z britského odstupu a liberálně levicové perspektivy poválečný antikomunismus ve Spojených státech. Publikoval o antikomunistickém cyklu obsáhlé analýzy, jejichž ambice přesahovaly soudobou domácí kritickou reflexi. Do protikladu uvádím neméně věhlasný francouzský magazín *Cahiers du Cinéma*, který bývá ideově řazen napravo.²⁰ Pro výzkum se stává

¹⁸ Za vlivné – tj. pravidelně citované – příspěvky o antikomunistickém cyklu pokládám (řazeno abecedně) Thomas Doherty: *Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954*. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 15–27. Dorothy B. Jones: *Communism and the Movies: A Study of Film Content*. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 214–218. Daniel J. Leab: *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist*. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 59–88. Daniel J. Leab: 'The Iron Curtain' (1948): Hollywood's First Cold War Movie. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8, 1988, č. 2, s. 153–188. Karel Reisz: *Hollywood's Anti-Red Boomerang: Apple Pie, Love, and Endurance versus The Commies*. *Sight and Sound* 22, 1953, č. 1, s. 132–137, 148. Michael Rogin: *Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1988, s. 236–271. Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982, s. 79–99. Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 42–71. Srov. Kenneth Lloyd Billingsley: *Hollywood's Missing Movies: Why American Films Have Ignored Life Under Communism*. *Reason* 33, 2000, č. 6, s. 21–29, což je jediná obsáhlejší post-revizionistická zmínka o antikomunistickém cyklu, kterou jsem dohledal.

¹⁹ O liberálním zaměření deníku *The New York Times* a věhlasu Crowthera viz Lyn Gorman – David McLean: *Media and Society in the Twentieth Century: A Historical Introduction*, Malden – Oxford – Melbourne: Blackwell Publishing 2003, s. 112. Raymond J. Haberski Jr.: *Freedom to Offend: How New York Remade Movie Culture*, Lexington: The University Press of Kentucky 2007, s. 39–40. Profil Quigleyho a výčet jeho aktivit např. Andrew Quicke: *The Era of Censorship (1930–1967)*. In: John Lyden (ed.): *The Routledge Companion to Religion and Film*, New York: Routledge 2009, s. 34–35, 37, 39–40.

²⁰ Podle filmového teoretika Davida Bordwella tvořil „levicový humanismus“ pouze jeden tón časopisu *Sight and Sound*. Další zmíněné (beletristické znalectví, náročnější kritický žurnalismus) se ovšem nemusely

neopomenutelným, neboť v diachronní fázi dosud nedospěli obdobně smýšlející badatelé k inspirativním závěrům. Zahraniční ohlasy na antikomunistický cyklus se ostatně dosud opomíjely, ačkoli nabízí alternativní pohled na citlivé téma.

Po představení dosavadního myšlení následuje třetí kapitola, v níž navrhuji ustoupit od tezí o homogením ve prospěch dynamického antikomunistického cyklu. Abych tak učinil, opírám se o *sémanticko-syntakticko-pragmatický přístup* filmového teoretika Ricka Altmana, který žánr vnímá coby nestabilní kategorii, o jejíž ustavení i trvání se může přičinit mnoho uživatelů. Podle Altmana filmový žánr tvoří: (a) sémantické prvky, tj. sdílené zápletky, typy postav nebo rozpoznatelné předměty, (b) syntaktické prvky, mj. narativní struktury nebo zvuková montáž, (c) pragmatický aspekt, jenž značí oblast užití žánrového označení různými účastníky. Na iniciačním procesu *žánrovění* i dalším rozvíjení žánrových kategorií se podílejí četné skupiny – producenti, kritici, politici nebo historici –, jejichž zájmy se liší. Východiska Altmana aplikovala na myšlení o filmových cyklech filmová teoretička Amanda Ann Klein, od níž přebírám další pojmy.²¹ U antikomunistického cyklu rozpoznávám tři svébytné podskupiny – *žánrový antikomunistický cyklus*, *filmy Red Scare*, *subversivní antikomunistický cyklus* –, na nichž zamýšlím testovat hypotézu o různosti. Zkoumám vzájemné střety v rámci jednoho cyklu, a proto volím tři aspekty společné pro každou z podskupin. Jedná se o napětí mezi: (a) fikcí a aktuálně existujícím, (b) aktivitou a pasivitou postav, (c) hranými a semidokumentárními formálními postupy. Hledání odpovědí na tato dilemata sdílely veškeré sledované filmy. U jednotlivých oblastí se pokusím aplikovat adekvátní metodologii, především teorii fikčních světů a politologickou perspektivu nového institucionalismu.

Myšlení o fikčních světech, které se v literární teorii rozvinulo od sedmdesátých let, navazovalo mj. na výzkum možných světů v oblasti analytické filozofie. Analýza literárních

ideově stavět proti němu a Bordwell nic takového ani neuvedl. David Bordwell: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press 1989, s. 50. O pravcovosti magazínu *Cahiers du Cinéma* se zmiňuje Jim Hillier: Introduction. In: Jim Hillier (ed.): *Cahiers Du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge: Harvard University Press 1985, s. 6–7. Jacques Aumont: The Fall of the Gods: Jean-Luc Godard's *Le Mepris* (1963). In: Susan Hayward – Ginette Vincendeau (eds.): *French Film: Texts and Contexts*, London – New York: Routledge 2000, s. 182. Srov. Richard Neupert: *A History of the French New Wave Cinema*, Madison: University of Wisconsin Press 2002, s. 32, který je opatrnější, dokonce mluví o záměrné apolitičnosti listu.

²¹ Rick Altman: *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999, s. 89–90, 208–215. Rick Altman: Obaly na vícero použití. *Žánrové produkty a proces recyklace. Iuminace* 14, 2002, č. 4, s. 5–40. Rick Altman: Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Iuminace* 1, 1989, č. 1, s. 17–29. První uvedený překlad nabízí raný výstup, který předcházela publikaci knihy, kdežto druhý starší text, v němž Altman ještě nezahrnul pragmatický aspekt. Amanda Ann Klein: *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*, Austin: University of Texas Press 2011.

děl při aplikaci přirozeně vyžadovala korekci dosavadního uvažování o modálních výrocích a dalších značně abstraktních filozofických jevech. Teoretici fikčních světů pojmem *možného světa* zpravidla míní kterýkoli představitelný svět literárního díla, zatímco *fikčním světem* takový možný svět, který je vytvořen literárním textem nebo jiným znakovým médiem. Ten může být do jisté míry analogický světu čtenáře, přičemž tato žitá realita se označuje za *aktuální svět*.²² Postoj autorů k přítomnosti prvků aktuálního světa ve fikčních textech se různí: někteří razí zřetelně anti-mimetické stanovisko (Lubomír Doležel), jiní hájí blízkost fikčních a aktuálních entit (Thomas Pavel, Ruth Ronen, Marie-Laure Ryan).²³ Pro účely této práce je přijatelnější druhé hledisko, neboť antikomunistický cyklus se stěží mohl zcela zřici vazeb na aktuální kontext. Na pomyslně anti-mimetické badatele se odvolávám u specifických oblastí: například u otázky konstrukce nadpřirozených světů nebo při zohlednění paradoxů ve fikci. Předpokládám, že antikomunistický cyklus ve své dynamické podobě akcentoval střídavě jak zesílené i utlumené vazby na aktuální svět, tak nadpřirozené jevy. Byť se nadále jedná především o literárněvědné myšlení, teoretici fikčních světů vybízejí k testování hypotéz na příkladu dalších uměleckých druhů, včetně filmu.²⁴

Perspektiva nového institucionálního se v politologii prosazovala během poloviny osmdesátých let a značila ústup od velkých komparací politických systémů ve prospěch vyhodnocení funkce i strategií jednotlivých institucí. Noví institucionalisté se postupně začali štěpit na několik větví, přičemž tento text následuje teze institucionalismu racionální volby a především původního přístupu, tj. normativního institucionalismu.²⁵ Jeho proponenti soudí, že soubor hodnot instituce výrazně tvaruje chování jejích členů. Bez ohledu na protichůdné počáteční motivace se každý okamžikem vstupu zavazuje řídit uniformní *logikou vhodnosti*.

²² Definice pojmů uceleně přináší Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 255–257. Filozofické pojetí možných světů a jeho důsledky pro uvažování o fikci zvažuje Ruth Ronenová: *Možné světy v teorii literatury*, Brno: Host 2006, s. 26–59. Srov. Bohumil Fořt: Doleželovy fikční světy. *Filosofický časopis* 60, 2012, č. 3, s. 337–338, který stručně uvádí mezníky uvedeného myšlení.

²³ K anti-mimetismu např. Lubomír Doležel: Mimesis a možné světy. *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 600–624. Lubomír Doležel: Mimesis and Contemporary Criticism. In: Gregory Curie – Petr Kořátko – Martin Pokorný (eds.): *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*, London: College Publications 2012, s. 1–13. Srov. Thomas G. Pavel: *Fikční světy*, Praha: Academia 2012. Ruth Ronenová: *Možné světy v teorii literatury*, Brno: Host 2006. Srov. Marie-Laure Ryan: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana University Press 1992. Neuvádím konkrétní pasáže, poněvadž obhajoba vazeb fikčního a aktuálně existujícího proniká texty napříč.

²⁴ Např. Lubomír Doležel: Jak dospět k fikčním světům. *Filosofický časopis* 60, 2012, č. 3, s. 323–324. Srov. Lubomír Doležel: *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy*, Praha: Karolinum 2014, s. 10–11, který uvádí dosavadní mimo literární výsledky na tomto poli.

²⁵ Zmíněný obrat a štěpení výzkumu popisuje např. B. Guy Peters: Political Institutions, Old and New. In: Robert E. Goodin – Hans-Dieter Klingemann (eds.): *A New Handbook of Political Science*, Oxford: Oxford University Press 1996, s. 205–208. Srov. Peter A. Hall – Rosemary C. R. Taylor: Political Science and the Three New Institutionalisms. *Political Studies* 44, 1996, č. 5, s. 936–957.

Skutečným aktérem přestává být jedinec, poněvadž rozhodující úlohu přebírá samotná instituce a její pravidla. Naopak institucionalismus racionální volby přiznává jednotlivcům značné pole působnosti.²⁶ Při aplikaci dbám, aby pojem *instituce* nepostrádal rámcově pevnou definici, k čemuž v literatuře velmi často nedochází. V souladu s pojetím politologů Arjena Boina a Toma Christensena vnímám instituci coby „vysoce institucionalizovanou organizaci“. Podle těchto badatelů se prostá organizace rozvine do instituce, jestliže: (a) vypracuje pro členy komplexní systém hodnot, který interpretuje okolní svět, (b) má podporu veřejnosti, u níž se pokládá za samozřejmou. Mezi příklady institucí uvedli Boin a Christensen například Národní úřad pro letectví a kosmonautiku (*National Aeronautics and Space Administration*, dále NASA) nebo Federální úřad pro vyšetřování (*Federal Bureau of Investigation*, FBI), který hrál rozhodující roli v mnoha filmech antikomunistického cyklu.²⁷

Napětí mezi aktivitou a pasivitou ve filmech situovaných mimo Spojené státy se snažím dále postihnout s přihlédnutím ke koncepci *orientalismu*, jak jej definoval teoretik postkolonialismu Edward Said. Podle něj byl obecný přístup západního světa k Orientu po léta mocensky motivovaný a plný neskrývaných předsudků, což neskončilo ani po ústupu koloniálních velmocí, neboť tradiční stereotypy převzaly Spojené státy. Třebaže Saidův politicky zaostřený spis měl vliv na četné emotivní odsudky projevů populární kultury, nepřebírám vyhocený tón mnoha pasáží knihy, pouze se zamýšlím nad přítomnou dichotomií pána a sluhy ve vztahu ke kulturně i etnicky odlišnému.²⁸ Podobně obezřetně přistupuji k *teorii hranice*, jíž na konci devatenáctého století formuloval historik Frederick J. Turner. Ten tvrdil, že povaha a hodnoty občanů Spojených států se utvářely v dynamicky

²⁶ Ustavující texty normativního institucionalismu viz James G. March – Johan P. Olsen: *The New Institutionalism: Organizational Factors in Political Life*. *The American Political Science Review* 78, 1984, č. 3, s. 734–749. James G. March – Johan P. Olsen: *Rediscovering Institutions: The Organizational Basis of Politics*, New York: The Free Press 1989. Srov. Lucie Česálková: *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let*, Praha: NFA 2014, s. 37, kde autorka zvažuje užitek přístupu rovněž pro výzkum uměleckých děl.

²⁷ Citováno podle Arjen Boin – Tom Christensen: *The Development of Public Institutions: Reconsidering the Role of Leadership*. *Administration & Society* 40, 2008, č. 3, s. 273–274, 291. Obtíže při definování pojmu přibližuje např. Ronald L. Jepperson: *Institutions, Institutional Effects, and Institutionalism*. In: Paul J. DiMaggio – Walter W. Powell (eds.): *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, Chicago – London: University Of Chicago Press 1991, s. 143–145. Srov. „Všechno záleží na tom, jaký problém chcete řešit. Instituce pro teoretika nejsou dány a priori, teoretik je konstruuje, aby s jejich pomocí řešil konkrétní úkoly“. Citováno podle Petr Szczepanik – Pavel Skopal – Martin Kaňuch – Jakub Kučera: *Rodinný film jako laboratoř filmové teorie, historie a fikce: Rozhovor s Rogerem Odinem*. *Kino-Ikon* 7, 2003, č. 1, s. 87.

²⁸ Edward W. Said: *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*, Praha: Paseka 2008. Srov. Pavel Barša: *Orientálcova vzpoura (a další texty z let 2003–2011)*, Praha: Dokořán – Ústav mezinárodních vztahů 2011, s. 27–36. Aplikaci na filmové prameny představuje Matthew Bernstein: *Introduction*. In: Matthew Bernstein – Gaylyn Studlar (eds.): *Visions of the East: Orientalism in Film*, London – New York: I. B. Tauris 1997, s. 1–18. Příklad emotivního odsudku Richard Schlimm: *The Necessity of Permanent Criticism: A Postcolonial Critique of Ridley Scott's Kingdom of Heaven*. *Journal of Media and Religion* 9, 2010, č. 3, s. 129–149.

proměnlivém pohraničí. Hranice se staly v americkém myšlení místem seberealizace jednotlivce i symbolem expanze.²⁹ Úvahy Saida, Turnera a některých dalších pokládám za relevantní při analýze méně probádané části antikomunistického cyklu.

Několik slov k formální úpravě a normě odkazování: seznam literatury uvádí výhradně v textu citované materiály, obrazová příloha se vyskytuje na konci práce. Jestliže studie vyšla opakovaně, snažím se uvádět poslední vydání. Názvy organizací a institucí ctí zavedené překlady, pakliže nejsou zavádějící.³⁰ Uvádím české názvy zahraničních filmů s výjimkou: (a) prosovětských titulů, jež Hollywood produkoval během druhé světové války, (b) antikomunistického cyklu. U většiny těchto děl neproběhla distribuce na českém území ani uvedení na televizních obrazovkách. Kdybych se řídil nedůslednými zmínkami a nesjednocenými pokusy o překlad v pramenech rozdílné úrovně, způsobil bych v pojednání chaos, a proto u těchto snímků ponechávám originální titul.³¹ Závěr práce obsahuje soupis filmů antikomunistického cyklu. Přiložený seznam čtenáři toliko sděluje, s jakými tituly jsem při analýze pracoval, nikterak si neklade nároky na úplnost. Jelikož spolehlivý soupis cyklu není dodnes k dispozici, dohledal jsem mnohé filmy prostřednictvím databáze Amerického

²⁹ Frederick Jackson Turner: *The Frontier in American History*, New York: Henry Holt and Company 1948. Srov. Ray Allen Billington: *The American Frontier*, Washington: Service Center for Teachers of History 1958, který hodnotí argumenty zastánců i odpůrců Turnerova myšlení. Možnosti aplikace na film uvádí např. Peter C. Rollins – John E. O'Connor: Introduction. The Study of Hollywood's Indian: Still on a Scholarly Frontier?. In: Peter C. Rollins – John E. O'Connor (eds.): *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*, Lexington: The University Press of Kentucky 1998, s. 5–7.

³⁰ Kupříkladu *House Committee on Un-American Activities* (někdy též ve formě *House Un-American Activities Committee*) překládám coby Sněmovní výbor pro neamerickou činnost, nikoli Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti, Komise Sněmovny reprezentantů Kongresu USA pro vyšetřování neamerické činnosti ani Výbor pro neamerickou činnost. U všech totiž shledávám nepřesnosti ve vymezení pravomocí, potažmo nejasnost, kam výbor organizačně spadá. První varianta např. Gordon Kahn: *Hollywood před soudem*, Praha: Svoboda 1948. Václava Kofránková: Spanilá jízda Oldřicha Daňka za novou tvář historického filmu. *Marginalia Historica* 6, 2002, č. 1, s. 204. Druhá varianta např. Ivan Tamginskij – Jevgenij Zajcev: *Z Hollywoodu do Bílého domu*, Praha: Svoboda 1986, s. 28. Třetí varianta např. David Bordwell – Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU – NLN 2007, s. 334.

³¹ Neúplný seznam pokusů o překlad jednotlivých děl (řazeno dle datace). David Platt: Hollywood útočí na mír. *Kino* 4, 1949, č. 12, s. 173. Anna Tučková: Mírový boj na filmové frontě. *Kino* 5, 1950, č. 12, s. 259. Grigorij Alexandrov: Hollywood ve službách válečných štváčů. *Rudé právo* 31, 1951, č. 29, (4. 2.), s. 5. Miroslav Kroh: Kýč ve službách protisovětské propagandy, čili jak byl zroben film *Železná opona*. *Mladá Fronta* 4, 1951, č. 197, (28. 8.), s. 4. Georges Sadoul: Hollywood ve službách studené války. *Film a doba* 3, 1954, č. 6, s. 762–766. Georges Sadoul: *Dějiny světového filmu: Od Lumiéra až do současné doby*, Praha: Orbis 1963, s. 323. Jaroslav Brož – Myrtil Frída: *666 profilů zahraničních režisérů: (A – Z)*, Praha: Československý filmový ústav 1977, s. 297, 329, 367. Zdeněk Zaoral: Politika Oscarů: Ideologické aspekty amerického filmu. *Film a doba* 27, 1981, č. 6, s. 334. Ljubomír Oliva: *Elia Kazan: Svědek obžaloby*, Praha: Československý filmový ústav 1983, s. 16. Slavoj Žižek: Podrost slasti. Jak se populární kultura může stát úvodem do Lacana. *Iluminace* 13, 2001, č. 1, s. 12, 18. Andrea Gronemeyer: *Malá encyklopedie: Film*, Praha: Computer Press 2004, s. 101. Jerzy Płażewski: *Dějiny filmu 1895–2005*, Praha: Academia 2009, s. 233. Daniel Sauvaget: Moskevská mise (1943), 'americko-stalinistický' film. In: Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 137.

filmového institutu (*American Film Institute*, dále AFI).³² Soudím, že podrobnější seznam antikomunistického cyklu se dosud nepublikoval, přesto si netroufám jej označit za přesný přinejmenším s ohledem na kritéria, jež se mohou u jednotlivých autorů lišit.

Vedle struktury a metodologie se zmíním o možných omezeních mého snažení. Protimluvem se může jevit kritika výzkumu, jemuž vytýkám silné přimknutí k popisu společensko-historických okolností, jestliže sám věnuji těmto jevům obsáhlou první kapitolu. Nicméně polemika netkví v podcenění historického kontextu, nýbrž odmítnutí představy, podle níž obecný výklad dějin přináší veškeré potřebné odpovědi. Hypotéza o dynamickém antikomunistickém cyklu staví do popředí kontext domácích i mezinárodních dějin, filmového průmyslu, vývoje žánrů nebo stylu, aniž by jakýkoli z nich uznal za dominantní. Domnívám se, že seriózní výzkum antikomunistického cyklu by neměl opomíjet společensko-historické poznatky, neboť bez nich zůstane předmět bádání citelně ochuzen. Další sporný moment souvisí s odmítnutím převládající periodizace cyklu (1948–1954) coby uměle ustaveného členění, byť nabízím neméně sporné vymezení (1948–1959). Prodloužená periodizace slouží polemickým účelům této práce, naznačuje nutné budoucí rozšíření zkoumaného vzorku děl. Nastoluje tedy nové otázky, byť hlubší problém adekvátní časové osy záměrně neřeší.

K limitujícím faktorům práce náleží zvolený jazyk. Sebepronikavější text o antikomunistickém cyklu v češtině patrně nevstoupí do mezinárodní debaty, tudíž relativizuje užitek dosažených zjištění. Jazyk práce nepřímou prozrazuje, že jsem neprovedl archivní výzkum přímo ve Spojených státech – tím se odchyluji od zásad nové filmové historie –, což se snažím kompenzovat důkladným vytěžením publikovaných pramenů. Paradoxně se tedy spoléhám na autory, jejichž závěry nesdílím a metody podrobuji kritice. Proto bych zde rád vyjádřil vděčnost a poctivě připustil, že bez jejich poznatků bych tento projekt nemohl vůbec realizovat. Navzdory značné délce může magisterská práce pouze naznačit šíři možných přístupů, vzorek filmů totiž čítá několik desítek, konkrétně 71 titulů. Usiloval jsem o nalezení sdílených prvků, jež se pokusím pokaždé dokládat na více případech, nicméně zevrubnou analýzu jednotlivých děl na takto krátké ploše pochopitelně nepřináším. Dílčí kompenzací jsou případové studie; volím zde tituly, k nimž lze dohledat alespoň několik pramenů.

³² Katalog AFI je k dispozici pro volné vyhledávání viz <http://www.afi.com/members/catalog/default.aspx?s=>. K tomuto zdroji jsem se obracel rovněž v případech hledání dat uvedení a podílu produkčních studií na jednotlivých projektech. Jakákoli uvedená informace podobného typu pochází z katalogu AFI.

Předloženou práci lze označit za výsledek přibližně tříletého výzkumu, který započal přípravou bakalářské práce na téžte ústavu. Během jejího vypracování se podařilo rozpoznat šíři a nečekaný potenciál tématu, čemuž jsem přizpůsobil – tj. omezil – původní výzkumný záměr. Tehdejší projekt prezentoval dosavadní výzkum, pojmenoval jeho úskalí, navrhoval přijatelnější metodologii a provedl shrnující analýzu badatelsky prominentního vzorku děl: filmů *Red Scare*. Zároveň jsem budoucím autorům doporučil, aby přistoupili k méně atraktivním zástupcům cyklu a sledovali jej ve vzájemných souvislostech. Vedl mne k tomu vlastní zájem zpracovat uvedený fenomén komplexně a odkrýt jeho méně nápadné vrstvy. Jestliže původní práce připomenula homogenitu dílčího vzorku, tento text poukazuje na heterogenitu cyklu. Klíčové teze bakalářské práce se staly základem dvou publikovaných studií. V první jsem kriticky představoval dosavadní myšlení o antikomunistickém cyklu, ve druhé aplikoval východiska normativního institucionalismu na filmy *Red Scare*.³³

Letmé srovnání umístění kapitol bakalářské a magisterské práce by mohlo vzbudit dojem, že současný text pouze zpřesňuje již jednou odevzdaný a příliš původního nepřináší. Velice jsem se snažil opakování předejít, tudíž ani jedna celá věta se neshoduje s jakoukoli v bakalářské práci, což by měl prokázat anti-plagiátorský univerzitní systém. Přestože oba texty uvádějí mj. postupy aktivních antikomunistů na území Spojených států, znění i argumentace se v mnohém liší. Nemluvím již například o uniformně radikálních antikomunistech, nýbrž o aktivních antikomunistech, jež dále člením. Pro hypotézu o různosti je tento posun klíčový. Výrazně rozvíjím shrnutí myšlení o antikomunistickém cyklu, jejíž synchronní fáze působila nedostatečně.³⁴ Jinými slovy, jednou z výzev předloženého textu byla nutková potřeba se vyrovnat s vlídně přijatou bakalářskou prací. Nepřistupuji k ní odmítavě, nýbrž kriticky, abych obhájil potřebu návratu k tématu, které mi připadá nadále nevytěžené.

³³ Srov. Martin Mišúr: 'Ta záštiplná antikomunistická propaganda' Od klasického antikomunistického cyklu k filmům *Red Scare*. *Dvacáté století* 6, 2014, č. 1, s. 9–23. Martin Mišúr: 'Nepokoušej se pátrat na vlastní pěst!' Práh rozhodovacích pravomocí a dohled institucí ve filmech *Red Scare*. *Illuminace* 26, 2014, č. 2, s. 75–98.

³⁴ Zmíněné pasáže nabízí Martin Mišúr: *Zpráva o stavu antikomunismu: Filmy Red Scare mezi aktuálním a fikčním světem*, Praha: Katedra filmových studií FF UK 2013, s. 21, 58–59.

1/ Historický kontext a filmový průmysl

„Mccarthismus je amerikanismus s vyhrnutými rukávy.“
senátor Joseph McCarthy, 1952³⁵

„Kdyby pozorovatelé padesátých let (...) otevřeli složky úřadu, pravděpodobně by se mccarthismus přejmenoval na hooverismus.“
historička Ellen Schrecker, 1998³⁶

„Pružné užití této fráze deformuje historický záznam a zatemňuje fáze i různorodost antikomunismu (...) Podstatnější problém pojmu mccarthismus spočívá v tom, že postrádá konsenzuální definici (...) Většina současných slovníků nabízí negativní definici.“
filmový historik Larry Ceplair, 2008³⁷

Úvodní kapitola slouží k vylíčení kontextu na dvou úrovních, jimiž jsou obecně historický výklad a přiblížení soudobé praxe ve filmovém průmyslu. Historický kontext postupuje ve třech hlavních bodech: (a) komunisté a aktivní antikomunisté ve Spojených státech, (b) jim vymezené právní prostředí a špionáží kauzy, (c) posuny v mezinárodním uspořádání a vztazích, které ovlivnily činnost sledovaných aktérů i samotné právní prostředí. Třebaže pro předloženou práci zůstává klíčové období druhé poloviny čtyřicátých až do konce padesátých let, jednotlivé aspekty jsou nahlíženy v nutné kontinuitě, tj. se zastavením v minulých dekadách. Kontext filmového průmyslu opět sestává ze tří bodů: (a) produkční systém klasického Hollywoodu a ustavení seberegulačních opatření do konce třicátých let, (b) proměny filmového průmyslu během války až do konce padesátých let, (c) činnost komunistů a aktivních komunistů v Hollywoodu do konce čtyřicátých let. Kapitola si klade za cíl představit a propojit relevantní oblasti, pomocí nichž by měla být následující analýza antikomunistického cyklu srozumitelná a komplexní. Výše uvedené citáty pak naznačují, že se nelze obejít bez kritické revize některých zažitých frází a spojení.

³⁵ Citováno podle Richard H. Rovere: *Senator Joe McCarthy*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1996, s. 8. Srov. Joe McCarthy: *McCarthyism, The Fight for America: Documented Answers to Question Asked by Friend and Foe*, New York: The Devin-Adair Company 1952.

³⁶ Citováno podle Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 203. Srov. Marie-France Toinetová: *Hon na čarodějnice, 1947–1957, mccarthismus*, Praha: Themis 1999, s. 27, kde se v podobné intenci autorka snažila zavést pojem *nixonismus*.

³⁷ Citováno podle Larry Ceplair: *McCarthyism Revisited. Historical Journal of Film, Radio and Television* 28, 2008, č. 3, s. 405–406.

1.1 Komunisté a aktivní antikomunisté ve Spojených státech

Prosazování antikomunistických aktivit ve Spojených státech předcházelo studené válce i bolševické revoluci v Rusku. Bývá situováno do sedmdesátých let devatenáctého století, byť někteří pozorovatelé poukázali na ještě hlubší souvislosti boje proti komunistům. Uváděli jej do kontextu tradic individualismu a nedůvěry k silnému státu, které spolu s přesvědčením o unikátním postavení Spojených států utvářely základ úvah o tzv. americké výjimečnosti.³⁸ Zastánci uvedeného myšlení se aktivně stavěli proti socialistickému hnutí, jemuž se vyčítala propagace importovaných hodnot. Přestože se na konci devatenáctého století ve Spojených státech zvolna prosazovali tzv. progresivisté, kteří připouštěli užitečnost antimonopolní státní regulace nebo sociálních programů, silný odpor vůči levicovým politickým proudům neustal.³⁹ Po první světové válce dokonce narůstal; v důsledku obav z politické radikalizace na evropském kontinentě i domácí vlny nátlakových aktivit odborů. Mimořádné znepokojení ve společnosti vyvolal výskyt dopisových bomb. Náhlé rozšíření těchto činů poskytlo státu v roce 1919 záminku k sérii opatření; proběhlo rozhodné potlačení stávek a na základě iniciativy generálního prokurátora A. Mitchella Palmera se vzápětí uskutečnila masová deportace anarchistů a levicových aktivistů cizího původu.⁴⁰

Uprostřed těchto závažných politických pohybů docházelo ke vnitřním rozporům uvnitř Americké socialistické strany (*Socialist Party of America*, dále SPA) a vyčleňování komunistického hnutí ve Spojených státech. V roce 1919 pnutí vyvrcholilo vznikem komunistické strany – částečně navazující na dosavadní úsilí socialistů –, mezi jejíž členy zpočátku nápadně převažovali přistěhovalci a lidé bez znalosti angličtiny. Potřeba sjednotit se a oslovit větší okruh voličů vedla na konci roku 1921 k založení Dělnické strany Ameriky (*Workers Party of America*, dále WPA), která měla podporu Sovětského svazu a po obtížné dekádě roztříštěnosti v roce 1930 přijala ikonický název: Komunistická strana Spojených států

³⁸ K počátkům antikomunismu ve Spojených státech a zmíněným tradicím píše Roland Végso: *The Naked Communist: Cold War Modernism and the Politics of Popular Culture*, New York: Fordham University Press 2013, s. 36. Samuel P. Huntington: *Kam kráčíš, Ameriko?: Krize americké identity*, Praha: Rybka 2005, s. 46–113. Přehledně k vývoji tezí o tzv. americké výjimečnosti James W. Ceaser: *The Origins and Character of American Exceptionalism*. *American Political Thought* 1, 2012, č. 1, s. 3–28.

³⁹ Seymour Martin Lipset: *Dvousečná zbraň: Rub a líc americké výjimečnosti*, Praha: Prostor 2003, s. 23. Pozadí a myšlenky progresivismu shrnuje např. Lewis L. Gould: *America in the Progressive Era, 1890–1914*, London – New York: Routledge 2001, s. 3–18.

⁴⁰ Kontext událostí roku 1919 z post-revizionistického hlediska zevrubně analyzuje např. Richard Gid Powers: *Not Without Honor: The History of American Anticommunism*, Yale: Yale University Press 1998, s. 17–42. Srov. Regina Schmidt: *Red Scare: FBI and the Origins of Anticommunism in the United States, 1919–1943*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press – University of Copenhagen 2000, s. 18–20, která v revizionistickém duchu poukazuje na rozhodující podnět ze strany vlády.

amerických (*Communist Party of the United States of America*, dále CPUSA). Ani ustavení vůdčí strany nezabránilo dalšímu štěpení a formování konkurenčních frakcí. Na CPUSA se mimoto citelně podepsala nestabilita formativní fáze; mnozí řadoví komunisté si navykli skrývat před okolím své členství a současně velmi intenzivně pracovat ve prospěch strany, jež proslula revoluční rétorikou. Pověsti CPUSA neprosperovalo spojenectví se Sovětským svazem nebo účast v Kominterně, což byla mezinárodní organizace sdružující komunistické strany pod sovětským vedením za účelem svržení stávajících vlád všude ve světě.⁴¹

Vnitrostranická disciplína se straně osvědčila po vypuknutí hospodářské krize v roce 1929, neboť dokázala organizovat motivované jednotlivce i skupiny na pomoc potřebným. Souběžně si komunisté budovali silné pozice v odborových svazech, u nichž testovali nátlakový potenciál. Když sedmý kongres Kominterny v roce 1935 vyzval ke společnému postupu demokratických sil proti fašismu, připojilo se k těmto aktivitám sílící antifašistické smýšlení, které komunistům získalo značné renomé; zejména coby důsledek jejich angažmá v jednotkách interbrigadistů po vypuknutí občanské války ve Španělsku.⁴² Během této fáze vzrostl počet členů komunistické strany o několik desítek tisíc, nicméně záhy poklesl, když v srpnu 1939 CPUSA odevzdaně akceptovala dohodu o neútočení mezi nacistickým Německem a Sovětským svazem.⁴³ Tento krok komunisty nevratně poškodil u mnoha levicově orientovaných liberálů, kteří sympatizovali s některými aspekty jejich politiky.

Věřohodnosti komunistů nemuselo pomoci ani náhlé znovu přihlášení k antifašismu v červnu 1941, když Německo dohodu porušilo a zaútočilo na Sovětský svaz. Zdálo se totiž, že názorové zvraty CPUSA byly motivovány téměř výhradně proměnami sovětské politiky. Loajalitu Spojeným státům mnozí komunisté prokázali po vstupu země do druhé světové

⁴¹ Štěpení ve dvacátých letech do ustavení CPUSA a spojení strany popsali John Earl Haynes – Harvey Klehr: *The American Communist Movement: Storming Heaven Itself*, New York: Twayne Publishers 1992, s. 8–58. Fraser M. Ottenelli: *The Communist Party of the United States from the Depression to World War II*, New Brunswick: Rutgers University Press 1991, s. 9–16. Příklad dobové revoluční rétoriky např. William Z. Foster: *Toward Soviet America*, New York: Coward-McCann 1932. Srov. Workers Party of America: *Manifesto to the Workers of America*, Milwaukee: Labor Press Syndicate 1922. Komunisté krom jiného provokovali záměrem vyhlásit se za dědice ikonických postav dějin Spojených států. Např. Earl Browder: *Lincoln and the Communists*, New York: Workers Library Publishers 1936.

⁴² O proměnách CPUSA v uvedených letech např. Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 14–15. Srov. Steve Nelson: *The Volunteers: A Personal Narrative of the Fight against Fascism in Spain*, New York: Masses & Mainstream 1953.

⁴³ Historikové se neshodli na přesném počtu členů: zpravidla se objevuje údaj mezi sedmdesáti až sto tisíci členy. Např. Sean Dennis Cashman: *America Ascendant: From Theodore Roosevelt to FDR in the Century of American Power, 1901–1945*, New York – London: New York University Press 1998, s. 331. Stav CPUSA po uzavření dohody a ústup dosavadních spojenců přibližuje Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 16.

války zapojením do armádních složek. Změnila se rovněž rétorika čelních představitelů, kteří prostřednictvím dlouholetého prvního tajemníka ústředního výboru Earla Browdera začali prosazovat myšlenku soužití socialistických vizí s kapitalistickým uspořádáním společnosti. Umírněný *browderismus* ústil na počátku roku 1944 ve formální rozpuštění CPUSA a vytvoření Komunistické politické asociace (*Communist Political Association*, dále CPA), jakož i v dohodu o přerušení stávkových pohotovostí po dobu války.⁴⁴ Jenže tento obrat by neměl zastínit o poznání méně státotvorné aktivity komunistů: vrcholní představitelé i někteří řadoví členové prováděli špionáž, k níž byly vhodné podmínky s ohledem na válečné spojení se Sovětským svazem. Kódované zprávy přinášely druhé straně vojensky citlivé informace o technologických postupech.⁴⁵ Špionáž nepřerušil konec války, který ovšem způsobil neklid mezi jednotlivými názorovými skupinami v CPA. Francouzský komunista Jacques Duclos nečekaně a veřejně vyslovil nespokojenost se směřováním komunistického hnutí ve Spojených státech. Následně se obnovila CPUSA, jež vyloučila Earla Browdera a distancovala se od jeho kritizované teze o sbližování dvou hodnotových systémů. Do čela strany se na dlouhá léta dostal levicově konzervativní William Z. Foster.⁴⁶

Vývoj ve CPUSA a CPA neunikl aktivním antikomunistům, byť v uvedeném období nevedl k deportacím, které skončily na počátku roku 1920.⁴⁷ V následujících letech postupovali oponenti komunistů méně nápadně ve prospěch vytrvalé a efektivní vzájemné spolupráce. Historička Ellen Schrecker v této souvislosti zavedla obrat *antikomunistická síť*, pod níž se skrývala členitá struktura vztahů a navazování styků. Tuto síť nelze chápat jakožto hierarchizované spolčení, spíše coby neformální platformu na výměnu informací, do níž mohl přispět jakýkoli občan, který aktivně sdílel odpor ke komunistické straně.⁴⁸ Na sociálním postavení nezáleželo: mezi prominentní aktivní antikomunisty náleželi ředitel FBI

⁴⁴ CPA dále vznikla v reakci na rozpuštění Kominterny několik měsíců předtím. Joseph R. Starobin: *American Communism in Crisis, 1943–1957*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1975, s. 74.

⁴⁵ Seznam osob zapletených do špionáže s americkým občanstvím přináší John Earl Haynes – Harvey Klehr: *Venona: Decoding Soviet Espionage in America*, New Haven: Yale University Press 1999, s. 339–370.

⁴⁶ Plné znění tzv. Duclosova dopisu přetiskl např. Eugene Dennis – Jacques Duclos – William Z. Foster – John Williamson: *On the Struggle against Revisionism*, New York: National Veterans Committee of the Communist Party 1946, s. 19–33. K členstvu a pozici CPUSA bezprostředně po válce Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 19. Teze browderismu přibližuje např. Earl Browder – Harold Levine: *Communists and National Unity: An Interview of PM with Earl Browder*, New York: Workers Library Publishers 1944, s. 6, kde Browder smířlivě uvedl, že socialistická struktura nebyla ve Spojených státech připravena nahradit kapitalistické uspořádání společnosti.

⁴⁷ O postupech následujících let píše Ernest Freeberg: *After the Red Scare: Civil Liberties in the Era of Harding and Coolidge*. In: Robert Justin Goldstein (ed.): *Little 'Red Scares': Anti-Communism and Political Repression in the United States, 1921–1946*, Farnham – Vermont: Ashgate 2014, s. 1–22.

⁴⁸ Definici, kontakty a klíčové zástupce antikomunistické sítě přibližuje Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 43–45.

J. Edgar Hoover i nezávisle působící aktivistka Elizabeth Dilling. Tito lidé označovali komunistickou stranu za podzemní organizaci, a proto nepřikládali žádnou váhu ujištěním o nízké členské základně. Podle jejich mínění po boku každého komunisty nevědomky pracovalo deset souputníků (*fellow travelers*), jejichž identifikaci ztěžovalo působení mimo CPUSA. Mohlo se hypoteticky jednat o liberální ortodoxní antikomunisty.⁴⁹ Podle této logiky se hodnotilo působení komunistů na univerzitách, ve výzkumných týmech nebo v odborových svazech, tj. prostředích, kde mohl sugestivní straník indoktrinovat zranitelné jedince. Představitelé různé antikomunistické sítě lze zařadit do rámce antisubversivní ortodoxie.

Nástup prezidenta Franklina Delano Roosevelta zesílil tezi o prorůstání vlivu členů CPUSA do vrcholných pozic státu. Pod vedením Roosevelta Spojené státy v roce 1933 oficiálně uznaly Sovětský svaz; prezident představil soubor protikrizových opatření – označovaných coby *Nový úděl* – a vysloužil si uznání komunistů, z nichž někteří se podíleli na kampaních za jeho znovuzvolení.⁵⁰ Pro mnohé aktivní antikomunisty symbolizoval Nový úděl proniknutí skrytých nepřátel do vlivných úřadů. Těmto podezřením naslouchal od konce třicátých let v Kongresu tzv. Diesův sněmovní výbor, který navazoval na dřívější úsilí pátrat po domněle protistátních aktivitách.⁵¹ Ačkoli válečné spojenectví se Sovětským svazem antikomunistickému úsilí nepřálo, dešifrovací pobočka armády Spojených států spustila v utajeném režimu projekt *Venona*, jehož účelem bylo prověřit domněnky o zasílání citlivých státních materiálů zpravodajskými kabely občanů či představitelů Sovětského svazu. Výsledky, k nimž se výzkumný tým dopracovával velmi pomalu, zůstaly nedostupné pro naprostou většinu politiků a běžných občanů, nicméně někteří zástupci antikomunistické sítě měli od konce války zprostředkovaný přístup k dílčím výstupům projektu.⁵²

⁴⁹ Např. J. Edgar Hoover: *Master of Deceit: The Story of Communism in America and How to Fight it*, New York: Henry Hold and Company 1958, s. 5. Podle Elizabeth Dilling mezi ně náleželi mj. fyzik Albert Einstein nebo psychoanalytik Sigmund Freud. Elizabeth Dilling: *The Red Network: A 'Who's Who' and Handbook of Radicalism for Patriots*, Illinois – Chicago: Author 1934, s. 279, 282. Srov. John Edgar Hoover: *Membership of the Communist Party, USA, 1919–1954 (Not for Dissemination Outside the Bureau)*, Washington: Federal Bureau of Investigation – United States Department of Justice 1955.

⁵⁰ O uznání SSSR a zapeklité volbě, zda se podílet na kampaních prezidenta Roosevelta viz Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 14, 35. Přehledný popis politiky Nového údělu nabízí např. Jürgen Heideking – Christof Mauch: *Dějiny USA*, Praha: Grada 2012, s. 251–258.

⁵¹ Zevrubný výklad činnosti výboru přináší August R. Ogden: *The Dies Committee: A Study of the Special House Committee for the Investigation of Un-American Activities, 1938–1944*, Connecticut: Greenwood Press 1984. Srov. Kenneth O'Reilly: *The Dies Committee v. The New Deal: Real Americans and the Unending Search for Un-Americans*. In: Robert Justin Goldstein (ed.): *Little 'Red Scare': Anti-Communism and Political Repression in the United States, 1921–1946*, Farnham – Vermont: Ashgate 2014, s. 237–259.

⁵² John Earl Haynes – Harvey Klehr: *Venona: Decoding Soviet Espionage in America*, New Haven: Yale University Press 1999, s. 8–9.

Konec války zastihl komunisty i aktivní antikomunisty v období prudkých změn. Zatímco ve CPUSA proběhl frakční boj a vrátila se revoluční rétorika, oponenti komunistů usilovali o vstup do hlavního proudu politiky a postupné umístění antikomunismu do pomyslného středu veškerého politického jednání.⁵³ Projevovalo se to v publikacích Sněmovního výboru pro neamerickou činnost (*House Committee on Un-American Activities*, dále HUAC), Americké obchodní komory a dalších organizací, jimiž oslovovaly veřejnost. Během výkladu potenciálního ohrožení zpravidla převažoval kazatelský nebo káravý tón, po němž následovala výzva k aktivitě. K ilustrativním náležel pamflet HUAC z konce čtyřicátých let, který byl vystavěn coby dialog nedostatečně informovaného občana s členem výboru. Po vylíčení kritické situace ve vládě se znepokojený občan zeptal, kdo zodpovídal za současný stav: „Ty sám“, zněla odpověď, jejíž implicitní rozměr kladl na roveň občanskou pasivitu se zájmy nepřátel. J. Edgar Hoover v předmluvě ke své knize o hrozbě nástupu komunistů ve Spojených státech dokonce mluvil o „souboru znalostí, bez něhož se neodvážíme být“. Připustil však, že publikace nepokryla kompletní a výlučné vědění FBI.⁵⁴

Zvyšovala se prestiž a posilovala různorodost bojovníků proti komunistům. Respekt a naděje vzbuzovali někdejší členové CPUSA a posléze aktivní antikomunisté, od nichž se očekávala obeznámenost i ochota předstoupit s očitým svědectvím. Podle některých prognóz měl střet mezi komunisty a aktivními antikomunisty proti sobě ve výsledku postavit právě členy CPUSA a jejich zběhlé spolustraníky. Zapojení ovšem oslabovala nevěrohodnost mnoha někdejších komunistů, což se stalo předmětem sporů zejména po přiznání informátora Harveyho Matusowa ke křivým svědectvím. Mezi odborníky se řadil rovněž aktivista Walter Steele, který desítky let toliko vypisoval jména z komunistické literatury.⁵⁵ Intelektuálněji sféru soudobé antikomunistické debaty reprezentoval například ekonom a publicista William

⁵³ Příklad poválečné revoluční rétoriky CPUSA nabízí William Z. Foster: *In Defense of the Communist Party and the Indicted Leaders*, New York: New Century Publishers 1949.

⁵⁴ Citováno podle House Committee on Un-American Activities: *100 Things You Should Know about Communism Series*, Washington: Committee on Un-American Activities – U. S. House of Representatives 1949, s. 102. J. Edgar Hoover: *Master of Deceit: The Story of Communism in America and How to Fight it*, New York: Henry Hold and Company 1958, s. vii. Srov. U. S. Chamber of Commerce: *Communist Infiltration in the United States: Its Nature and How to Combat It*, Washington: Chamber of Commerce of the United States 1946. U. S. Chamber of Commerce: *Communism: Where Do We Stand Today?*, Washington: Chamber of Commerce of the United States 1952.

⁵⁵ Prognózu budoucího střetu uvádí Roman Joch – Frank S. Meyer: *Vzpouřa proti revoluci dvacátého století*, Praha: Academia 2003, s. 341. K těmto dvěma osobnostem poválečného aktivního antikomunismu Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 43. Srov. Albert E. Kahn: *The Matusow Affair: Memoirs of a National Scandal*, New York: Moyer Bell 1987. Harvey Matusow: *False Witness*, New York: Cameron & Kahn 1955.

F. Buckley, Jr. nebo spisovatelka a filozofka Ayn Rand.⁵⁶ Kromě toho probíhal odborný a metodologicky propracovanější výzkum myšlenek a postupů komunistů, do něhož přispěli mj. politologové Gabriel Almond a Zbigniew Brzezinski. Vlastní představy o boji proti komunistům přinášeli také zástupci náboženských skupin nebo levicoví liberálové.⁵⁷

Očividná pestrost názorů souvisela s mnohdy nevybíravým prosazováním vlastní verze antikomunistické politiky na úkor ideových soupeřů. Politická a mediální poptávka mimoto generovala od konce čtyřicátých let okázale nekompromisní antikomunistické postoje. Jejich věhlasným představitelem se stal do té doby nenápadný senátor Joseph McCarthy, který v únoru 1950 pronesl projev, do něhož vložil vážná obvinění o konkrétním počtu komunistů na ministerstvu zahraničí. Opoziční politik McCarthy proslul pečlivě budovanými vazbami na tisk a zpočátku nacházel sympatie u mnoha aktivních antikomunistů. Nicméně značná část z nich – včetně J. Edgara Hoovera – záhy usoudila, že senátorovy metody neprokázaných a neustále se kupících obvinění diskreditovaly jejich úsilí.⁵⁸ Jakmile se stal v roce 1952 po dvaceti letech republikánský kandidát prezidentem Spojených států, přestával McCarthy nacházet zastání ve vlastní straně. Podnětem k utlumení jeho aktivit se stalo celostátně přenášené a neúspěšné slyšení proti představitelům armády, po němž poklesla McCarthyho důvěra u veřejnosti, načež mu Senát vystavil ponižující důtku.⁵⁹

Jelikož senátorem původně propagovaný obrat *mccarthismus* postupně nabyl negativní asociace dogmatického boje proti komunistům, nabízelo se zavádějící sloučení jeho politického pádu s obecným oslabením aktivního antikomunismu, což by zakrývalo vitalitu

⁵⁶ Jejich myšlení v širší perspektivě přibližuje např. Linda Bridges – John R. Coyne Jr.: *Strictly Right: William F. Buckley Jr. and the American Conservative Movement*, New Jersey: Wiley 2007. Leonard Peikoff: *Objektivismus: Filozofie Ayn Randové*, Surry Hills: Berlet 2001. Srov. Michael Kimmage: *Conservative Turn: Lionel Trilling, Whittaker Chambers, and the Lessons of Anti-Communism*, Cambridge – Massachussets – London: Harvard University Press 2009, s. 268–302.

⁵⁷ Gabriel A. Almond: *The Appeals of Communism*, Princeton: Princeton University Press 1954. Zbigniew Brzeziński: *The Permanent Purge: Politics in Soviet Totalitarianism*, Cambridge: Harvard University Press 1956. Argumenty liberální ortodoxie představuje např. Alan Barth: *The Loyalty of Free Men*, New York: Pocket Books 1952. Srov. Jonathan P. Herzog: *The Spiritual-Industrial Complex: America's Religious Battle against Communism in the Early Cold War*, Oxford – New York: Oxford University Press 2011, s. 61–74.

⁵⁸ Přepis památného projevu např. Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 211–214. O (ne)sympatiích antikomunistů k McCarthymu Roman Joch – Frank S. Meyer: *Vzpousta proti revoluci dvacátého století*, Praha: Academia 2003, s. 202–203. McCarthyho a tisk viz David Halberstam: *Černobílé desetiletí: Padesátá léta a Spojené státy*, Praha: Prostor 2002, s. 55–60. Srov. Edwin R. Bayley: *Joe McCarthy and the Press*, Madison: University of Wisconsin Press 1981.

⁵⁹ Průzkumy veřejného mínění zmiňuje Marie-France Toinetová: *Hon na čarodějnice, 1947–1957, mccarthismus*, Praha: Themis 1999, s. 36. K dotyčnému slyšení a vlivu médií na senátorův ústup Arthur Herman: *Joseph McCarthy: Reexamining the Life and Legacy of America's Most Hated Senator*, New York: The Free Press 1999, s. 238–257. Dieter Prokop: *Boj o média: Dějiny nového kritického myšlení o médiích*, Praha: Karolinum 2005, s. 292–293.

boje proti komunistům i po McCarthyho smrti v roce 1957. Nezabránilo tomu ani utlumení aktivit strany, vůči níž aktivní antikomunisté vystupovali. CPUSA interpretovala vývoj po válce coby předvoj fašistického převzetí moci ve Spojených státech, a proto zaskočené straníky postupně vybízela k ústupu do podzemí a přerušení veškerých kontaktů.⁶⁰ Definitivní rozvrat strany paradoxně nenastal přičiněním aktivním antikomunistů, nýbrž v důsledku XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu (*Коммунистическая партия Советского союза*, dále KSSS). Ten se uskutečnil v únoru 1956 a první tajemník KSSS Nikita Sergejevič Chruščov na něm přednesl neveřejný projev, který odsuzoval zločiny za Stalinovy éry. Jelikož mnozí členové CPUSA léta odmítali akceptovat veškeré kritické zprávy o sovětském zřízení, traumatizující odhalení vedlo k zásadnímu a trvalému poklesu členské základny.⁶¹

1.2 Právní rámec boje proti komunistům do konce padesátých let

Poválečná antikomunistická opatření měla oporu v právním řádu, který poměrně plynule navazoval na dřívější zákonné úpravy. Nelze tedy veškeré postihy zaměňovat za nekontrolovanou zvůli orgánů státní moci. Pokud se má výklad oprostít od emotivních přívlastků a zavádějících analogií, je zapotřebí vymezit okruh působnosti, na němž se pohybovali tehdejší političtí aktéři a zhodnotit jeho důsledky. Současně nahlížet jednotlivé kroky ve vztahu k aktivitám těch, vůči nimž se podnikaly.

Úsilí zakročit proti domněle nepřátelským skupinám levicového smýšlení mělo ve Spojených státech silnou tradici. Efektivní právní akt v této věci prosadila již administrativa prezidenta Woodrowa Wilsona během první světové války, když se vláda snažila potlačit sílící protiválečné nálady. Dva schválené zákony kriminalizovaly otevřené vyjádření odporu k účasti ve válce a posloužily při takto motivovaném zátahu agentů ministerstva spravedlnosti v září 1917, který se zaměřil především na stále vlivnější odborovou organizaci Průmysloví dělníci světa (*Industrial Workers of the World*, dále IWW). Nehledě na nedostačující důkazní materiál předkládaný v rámci zákonného stíhání a předčasné pozastavení nebo odložení většiny případů se podařilo vnést neklid do IWW a vznikajícího komunistického hnutí. Nervozita ovšem pronikala celou společností. Podle historičky Ellen Schrecker se jedna

⁶⁰ Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 8.

⁶¹ O definitivním rozvratu CPUSA píše např. Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 20–21. Harvey Klehr: *The Communist Experience in America: A Political and Social History*, New Jersey: Transaction Publishers 2010, s. 127. Srov. John Gates: *Evolution of an American Communist: Why I Quit after 27 Years: Where I Stand Now*, New York: Gates 1958.

pětina všech zaměstnanců zapojila v roce 1919 do četných stávek, jimiž poukazovali na sociální napětí ve společnosti.⁶² Levicové, potažmo anarchistické skupiny se radikalizovaly a při protestech přistoupily k zasílání dopisových bomb představitelům veřejného života. Jak bylo uvedeno, tyto násilné útoky poskytly v listopadu 1919 záminku pro tzv. Palmerovu razii a nucenou deportaci tisíců levicových aktivistů a anarchistů cizího původu. Vše probíhalo v souladu se schváleným zákonem, který navazoval na zrušená válečná opatření. Intenzita a úspěšnost zákroku odrážela zákonný rozsah pravomocí federální vlády, jejíž úředníci si navíc osvojili praxi utajovaného shromažďování důkazních materiálů. Zanedlouho ustavená a vlivná opozice po několika měsících přispěla k zastavení razíí, načež se situace uklidnila.⁶³

Během dvacátých let se razie srovnatelného rozsahu neopakovala, byť její iniciátoři neopouštěli vrcholné funkce. Způsobila to vzniklá kontroverze a utlumení obav z iniciování bolševického převratu ve Spojených státech. Na úrovni jednotlivých států federace docházelo nadále ke schvalování speciálních zákonů na ochranu před radikálními hnutími, v rámci nichž se kriminalizovalo mj. zobrazení revolučních transparentů. Na počátku třicátých let se objevil pokus opět posílit deportační zákony a rozvinout vyšetřování aktivit členů CPUSA. Stál za ním tzv. Fishův sněmovní výbor, který předvolal několik osob a krátce zasílal doporučení ministerstvu spravedlnosti.⁶⁴ Na dosud spíše okrajové úsilí navázal v roce 1938 tzv. Diesův sněmovní výbor, jehož předmětem zájmu se stala činnost komunistů a fašistů na území Spojených států. Vliv tohoto mediálně viditelného orgánu Sněmovny reprezentantů citelně posílilo rozhodnutí učinit z něj v roce 1945 stálý výbor, jenž vešel ve známost coby Sněmovní výbor pro neamerickou činnost (HUAC). Přestože pravidelně předvolával svědky a tázal se jich, jeho pravomoci neumožňovaly kohokoli odsoudit za jakýkoli trestný čin. HUAC ke svědkům přistupoval nestandardně, poněvadž je dělil na *přátelské* a *nepřátelské*. Pozici těch druhých komplikovala skutečnost, že byli nuceni popřít již předložená obvinění. Pokud tak

⁶² Tehdejší okolnosti podrobně přibližuje Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 52–55. Podrobně k vládním zásahům proti IWW viz Eric Thomas Chester: *The Wobblies in Their Heyday: The Rise and Destruction of the Industrial Workers of the World during the World War I Era*, Denver – Santa Barbara – Oxford: Praeger 2014, s. 159–202.

⁶³ Vládní podíl a utlumení razie popisuje např. Regina Schmidt: *Red Scare: FBI and the Origins of Anticommunism in the United States, 1919–1943*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press – University of Copenhagen 2000, s. 43–58, 72–82, 300–323. Srov. Christopher Finan: *From the Palmer Raids to the Patriot Act: A History of the Fight for Free Speech in America*, Boston: Beacon Press 2008, s. 3–7, který hledá analogie mezi opatřeními z konce osmnáctého a průběhu devatenáctého století.

⁶⁴ K zavádění těchto a dalších opatření bez federální působnosti se vyjadřuje Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 60. Aktivitu tzv. Fishova sněmovního výboru zevrubně zpracoval Alex Goodall: *Red Herrings? The Fish Committee and Anti-Communism in the Early Depression Years*. In: Robert Justin Goldstein (ed.): *Little 'Red Scares': Anti-Communism and Political Repression in the United States, 1921–1946*, Farnham – Vermont: Ashgate 2014, s. 74–103.

svědek neučinil nebo se ostentativně vyslovil vůči (Sněmovnímu) výboru, hrozilo mu obvinění z pohrdání Kongresu, na základě něhož mohl případ dospět k soudnímu řízení.⁶⁵

HUAC reprezentoval antisubversivní ortodoxii, jejíž antikomunismus na konci třicátých let nepřímo hledal souvislost mezi posilováním CPUSA a Novým údělem. Administrativa prezidenta Roosevelta přistupovala k boji proti komunistům – přinejmenším rétoricky – z liberálně ortodoxní pozice, což nikterak nebránilo vládnímu zavádění antikomunistických opatření. Roosevelt v roce 1938 pověřil FBI, aby vyšetřovala mj. činnost členů komunistické strany, čímž se přiblížil snažení HUAC.⁶⁶ Mezitím antisubversivně orientovaní představitelé Kongresu prosadili několik klíčových zákonů, především *Alien Registration Act of 1940*. Ten kriminalizoval příslušnost ke skupině, jež prosazovala svržení vlády Spojených států, a rozšířil případy, na základě nichž bylo možné uskutečnit deportaci. Pakliže by se důkazní břemeno skládalo z mnohdy emotivně zabarvených tiskovin CPUSA, dalo se za určitých okolností přistoupit k obžalobě všech komunistů na daném území.⁶⁷

Vzájemné potýkání antisubversivních a liberálních antikomunistů přerušilo napadení Pearl Harboru a vstup země do války. Prezident Roosevelt získal unikátní příležitost, jak prostřednictvím informačních agentur prosazovat vizi pragmatického spojení se Sovětským svazem ve prospěch válečného úsilí. Antisubversivní oponenti skončili během druhé světové války v opozici a zájmy prosazovali vesměs neveřejně.⁶⁸ Náležel mezi ně ředitel FBI J. Edgar Hoover, který se zařadil mezi aktivní antikomunisty záhy po nepokojích v roce 1919 a důkladně plnil příkaz prezidenta z konce třicátých let sledovat aktivity členů

⁶⁵ Přehledně k pravomocem HUAC např. Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 55–61. Mediální prezentaci výboru, jež mu zprvu přinesla výraznou podporu ze strany veřejnosti, popisuje Kenneth Heineman: *Media Bias in Coverage of the Dies Committee on Un-American Activities, 1938–1940*. *Historian* 55, 1992, č. 1, s. 37–52.

⁶⁶ Kenneth O'Reilly: *The Dies Committee v. The New Deal: Real Americans and the Unending Search for Un-Americans*. In: Robert Justin Goldstein (ed.): *Little 'Red Scares': Anti-Communism and Political Repression in the United States, 1921–1946*, Farnham – Vermont: Ashgate 2014, s. 238. K pověření FBI Athan G. Theoharis: *FBI Oversight and Liaison Relationships*. In: Athan G. Theoharis (ed.): *The FBI: A Comprehensive Reference Guide*, Phoenix: Oryx Press 1998, s. 150.

⁶⁷ K odstranění stávajícího systému nabádal např. Earl Browder: *Communism in the United States*, New York: International Publishers 1935, s. 18. Blíže ke schváleným zákonům Rebecca Hill: *The History of the Smith Act and the Hatch Act: Anti-Communism and the Rise of the Conservative Coalition in Congress*. In: Robert Justin Goldstein (ed.): *Little 'Red Scares': Anti-Communism and Political Repression in the United States, 1921–1946*, Farnham – Vermont: Ashgate 2014, s. 315–346.

⁶⁸ První případ aplikace *Alien Registration Act of 1940* nastal v průběhu roku 1941 a zaměřil se na trockisty. Posléze směřoval na sympatizanty nacismu. Donna T. Haverty-Stacke: *'Punishment of Mere Political Advocacy': The FBI, Teamsters Local 544, and the Origins of the Smith Act Case*. *The Journal of American History* 100, 2013, č. 1, s. 87–92. O postizích přívrženců nacismu píše např. Richard W. Steele: *Free Speech in the Good War*, New York: St. Martin's Press 1999, s. 143–160.

CPUSA. Bez podnětu Roosevelta poté rozšířil oblast vyšetřování mj. na zábavní průmysl. Souběžně představitelé armády Spojených států v utajení spustili projekt Venona, aby dešifrovali podezřelé vzkazy a prokázali předpokládanou špionáž. Armáda sdílela určitou část informací s FBI, avšak mimo antisubversivní antikomunistickou síť výsledky nepronikaly.⁶⁹

Nezainteresovaný občan ve Spojených státech se proto mohl podrobně dočíst o možné krádeži státních tajemství teprve v září 1945, když dezertoval pracovník sovětského velvyslanectví v Kanadě Igor Gouzenko. Byl ochoten zcizenými materiály dosvědčit rozsáhlou špionáž ze strany Sovětského svazu a posléze z bezpečnostních důvodů změnil identitu. Již o pár měsíců dříve Úřad pro strategické služby (*Office of Strategic Services*, dále OSS) interně spekoval o účelovém publikování tajných listin prostřednictvím levicových vydavatelství. Zejména Gouzenkův případ předznamenal rozhodující poválečné posílení antisubversivní ortodoxie. Podle zastánců těchto tezí Spojené státy závažně podcenily riziko, nicméně zanedbanou aktivizaci mohly částečně vyvážit autentické výpovědi někdejších komunistů nebo zaměstnanců sovětských zpravodajských služeb.⁷⁰ Proto média i aktivní antikomunisté naslouchali zběhlým a potenciálně nespolehlivým členům CPUSA. Na podzim 1948 předvolal HUAC jednoho z nich, spisovatele a aktivistu Whittakera Chamberse, který pod přísahou obvinil vlivného diplomata Algera Hise z členství v komunistické straně. Ten se bránil nařčení, jenže při následné obhajobě před výborem působil nejistě, načež Chambers nečekaně předložil další materiály, jež naznačovaly Hissovo zapletení do špionáže. Během slyšení ztrácel někdejší zaměstnanec na ministerstvu zahraničí důvěryhodnost. Navazující trestní stíhání paradoxně neposuzovalo promlčenou špionáž, nýbrž dřívější křivé svědectví, za něž soud Hise odsoudil k pěti letům odnětí svobody. Přestože se nepřehledný proces podstatně spoléhal toliko na výpovědi svědků a Hiss vinu odmítal, jeho pověst zásadně utrpěla. Vzrušené debaty o tomto případu neustaly ani několik desetiletí po verdiktu.⁷¹

⁶⁹ O utváření složek FBI na filmový průmysl píše John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 41–68. Údaje projektu Venona získával jen zprostředkovaně mj. prezident Truman. John Earl Haynes – Harvey Klehr: *Venona: Decoding Soviet Espionage in America*, New Haven: Yale University Press 1999, s. 15.

⁷⁰ Případ Igora Gouzenka zasazený do kontextu přináší John Earl Haynes – Harvey Klehr: *Early Cold War Spies: The Espionage Trials that Shaped American Politics*, New York: Cambridge University Press 2006, s. 48–57. Srov. Amy Knight: *How the Cold War Began: The Igor Gouzenko Affair and the Hunt for Soviet Spies*, New York: Basic Books 2006, s. 151–180. Spekulace OSS uvádí Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 26–28. OSS byl později nahrazen neméně podstatnou Ústřední zpravodajskou službou (*Central Intelligence Agency*, dále CIA).

⁷¹ Stanoviska obou účastníků viz Alger Hiss: *In the Court of Public Opinion*, New York: Alfred A. Knopf 1957. Whittaker Chambers: *Svědék*, Praha: Občanský institut 2005, s. 483–704. Aktuální výzkum přináší např. Jason Roberts: *New Evidence in the Hiss Case: From the HUAC Files and the Hiss Grand Jury*. *American Communist History* 1, 2002, č. 2, s. 143–162. Srov. Mária Schmidt: *Zákulisní taje: Nové aspekty historie*

Ještě závažnější dopad mělo jednání svědků, jež vystopovala FBI při pátrání po aktérech atomové špionáže. Skupina obviněných identifikovala manžele Ethel a Juliuse Rosenbergovi, jejichž případu se věnovala mimořádná pozornost. Oproti zbytku účastníků procesu se totiž odmítali k čemukoli přiznat a postupně se ukázalo, že zejména proti Ethel Rosenberg scházely důkazy. Její obviněný bratr David Greenglass a ostatní spolupracovali s vyšetřujícími orgány, k čemuž přihlížel stanovený trest odnětí svobody. Naproti tomu vinu odmítající a nenápadně působící manželé Rosenbergovi soud odsoudil k trestu smrti, který potvrdilo několik instancí, načež byl vykonán za obrovského mezinárodního zájmu v červnu 1953.⁷² Jak potvrdily zachycené údaje projektu Venona, přinejmenším Julius Rosenberg se na špionáži aktivně podílel. Nicméně k těmto materiálům neměl prakticky nikdo přístup a veřejnost neměla tušit ani o existenci projektu. Neznalost či neúplnost zdrojů přirozeně vzbuzovala pochyby o předložených důkazech. Tuto informační uzavřenost historikové John Earl Haynes a Harvey Klehr dokonce označili za klíčovou chybu aktivních antikomunistů, jež si tím vytvořili základ pro pozdější diskreditaci vlastního úsilí.⁷³

Celonárodně sledované procesy reprezentovaly pouze jeden, ač viditelný aspekt boje proti komunistům. Měnilo se zejména právní prostředí v neprospěch komunistické strany. V březnu 1947 prosadil prezident Truman tzv. Nařízení 9835 (*Executive Order 9835*), které nakazovalo prověrku loajality všem zaměstnancům ve federální vládě. Spuštěním tohoto programu, v němž by neprošel člen ani sympatizant CPUSA, se administrativa demokratů přihlásila k metodám antisubversivní ortodoxie. Podle některých historiků tím Truman přednostně zamýšlel zmírnit kritiku (nejen) opozičních republikánů z nedostatečně antikomunistické politiky vlády.⁷⁴ Právě z opozice vzešel téhož roku *Labor Management Relations Act of 1947*, jehož předmětem bylo oslabení odborových aktivit mj. ve vztahu k tamním komunistům. Truman jej neúspěšně vetoval, což zopakoval při schvalování *Internal Security Act of 1950*. Ten usnadnil možnost deportace a především vyžadoval od členů

procesů s Algerem Hissem (USA), László Rajkem (Maďarsko) a inscenovaných procesů ve východní a střední Evropě, Praha: Občanský institut 2005.

⁷² K taktice manželů a neprokázané vině Ethel Rosenberg např. Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 176–179, 483. Srov. Marie-France Toinetová: *Hon na čarodějnice, 1947–1957, mccarthismus*, Praha: Themis 1999, s. 99–109. Mezinárodní ohlas uvádí Ethel Rosenbergová – Julius Rosenberg: *Dopisy z domu smrti*, Praha: Mír 1953, s. 166–186.

⁷³ John Earl Haynes – Harvey Klehr: *Venona: Decoding Soviet Espionage in America*, New Haven: Yale University Press 1999, s. 18.

⁷⁴ Tzv. Nařízení 9835 kontextualizuje a v plném znění uvádí Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 150–154. Srov. Oskar Krejčí: *Zahraniční politika USA: Ideje, doktríny, strategie*, Praha: Professional Publishing 2009, s. 35.

CPUSA i jejich sympatizantů registraci u Kontrolní rady pro subversivní aktivity (*Subversive Activities Control Board*, dále SACB). Dovětkem se stal *Communist Control Act of 1954*, který kriminalizoval komunistickou stranu a sympatizující organizace: upíral jim totiž právo kandidovat ve volbách, čímž je vylučoval z politické soutěže.⁷⁵

Jakkoli antikomunistická opatření směřovala na CPUSA, postihovala i nekomunisty. Prověrky loajality u mnohých vysoce postavených pracovníků zabezpečovaly pragmaticky motivované přihlášení k aktivnímu antikomunismu, což se přenášelo na ostatní zaměstnance. Záměr zatáhnout do stanovených postihů osoby nebo organizace pod domnělou kontrolou komunistů pak vedlo k typickým postihům konce čtyřicátých a počátku padesátých let: propuštění ze zaměstnání a stigmatizaci vybraných osob. Vyloučení ze společnosti posilovala některá neobyčejně přísná podzákonná opatření na lokální úrovni.⁷⁶ S ohledem na zesilovaný právní rámec mohlo zarazit, že úspěšná žaloba proti vrcholným představitelům CPUSA v roce 1949 probíhala na základě dřívějšího *Alien Registration Act of 1940*. Podstatná část obdobně zamýšlených procesů musela řešit, jak naložit s odvoláním obžalovaných na první dodatek Ústavy, jenž zaručoval svobodu vyznání. Nejvyšší soud na konci čtyřicátých let rozhodl, že dodatek nezahrnoval členy CPUSA, což zvrátil stejný orgán teprve v roce 1957.⁷⁷ Aktivní antikomunisté trvale odmítali uznat legitimitu komunistické strany, čímž se ovšem postavili proti dosavadnímu politickému vývoji Spojených států. Politologové Seymour Martin Lipset a Stein Rokkan stanovili tzv. čtyři prahy, v rámci nichž každý režim na cestě k demokratizaci postupně uvedl opozici do politického systému. Popřít zpětně překročení těchto prahů bylo možné pouze přijetím nedemokratických zásad. Pokud by se tak stalo, mohlo se postupně přejít ke zpochybnění legitimacy jakékoli opozice, jež by se označila za neamerickou.⁷⁸

⁷⁵ O genezi a aplikaci *Labor Management Relations Act of 1947* píše např. Clarence Taylor: *Reds at the Blackboard: Communism, Civil Rights, and the New York City Teachers Union*, New York: Columbia University Press 2010, s. 115–126. Význam *Internal Security Act of 1950* a *Communist Control Act of 1954* popisuje Athan G. Theoharis: *A Brief History of the FBI's Role and Powers*. In: Athan G. Theoharis (ed.): *The FBI: A Comprehensive Reference Guide*, Phoenix: Oryx Press 1998, s. 27–28.

⁷⁶ Historička Ellen Schrecker zmínila přibližně deset tisíc výpovědí ze zaměstnání na počátku padesátých let, byť současně upozornila na obtížnou doložitelnost těchto údajů. Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 76. Mezi podzákonná opatření náležel kupříkladu zákaz vstupu člena CPUSA na území daného státu. Griffin Fariello: *Red Scare: Memories of the American Inquisition: An Oral History*, New York: Norton 1995, s. 203.

⁷⁷ Proces proti vrcholným představitelům CPUSA líčí Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 190–200. Posuny v rozhodnutích Nejvyššího soudu přehledně vysvětluje Peter Buzzi – Claudia Megele: *Alien Registration Act of 1940 (Smith Act)*. In: Kathleen R. Arnold (ed.): *Anti-Immigration in the United States: An Historical Encyclopedia*, Santa Barbara – Denver – Oxford: Greenwood 2011, s. 8–10.

⁷⁸ Seymour Martin Lipset – Stein Rokkan: *Cleavage Structures, Party Systems, and Voter Alignments: An Introduction*. In: Seymour Martin Lipset – Stein Rokkan (eds.): *Party Systems and Voter Alignments: Cross-National Perspectives*, New York: The Free Press 1967, s. 27–30.

1.3 Mezinárodní souvislosti počátku studené války

Zbývá zasadit zmíněné do mezinárodního kontextu, který aktivním antikomunistům umožnil zaujmout pozice. Vstupem do druhé světové války se totiž Spojené státy ocitly v paradoxní situaci. Jejich spojencem proti mocnostem Osy se stal Sovětský svaz, vůči jehož zřízení a politice dosud rétoricky vystupovaly. Tato okolnost podnítila ustavení vládních úřadů, od nichž se očekával dohled nad mediální a kulturní prezentací nového spojence, jakož i posílení informovanosti o tamních hodnotách a válečném hrdinství. Klíčovou roli sehrál nově zřízený Úřad pro válečné informace (*The Office of War Information*, dále OWI). Mezitím mimořádně narostla obliba prezidenta Franklina Delano Roosevelta v Sovětském svazu a nabízela se otázka, jak vztahy mezi velmocemi promění konec války.⁷⁹ V roce 1943 se takto tázal publicista Walter Lippmann, podle něhož bylo carské Rusko zdráhavým spojencem, zatímco Sovětský svaz mohl po válce zaujmout rozhodující pozici na evropském kontinentě. Jestliže by setrval usiloval o posílení sféry vlivu, střetával by se s národními zájmy Spojených států, jež v pojetí Lippmanna překročily slábnoucí tradici izolacionismu.⁸⁰

Někteří analytici postupně nabyli dojmu, že prezident Roosevelt nevedl se sovětským vůdcem Stalinem dostatečně důrazná a strategicky výhodná vyjednávání. Rozpaky budila především účast těžce nemocného prezidenta na Jaltské konferenci v únoru 1945, po níž Roosevelt záhy zemřel.⁸¹ Těsně před koncem války na jeho místo nastoupil dosavadní viceprezident Harry Truman, který navázal na odklon od izolacionismu a prosazoval zapojení země do mezinárodního dění při utváření dohod nebo aliancí. Výrazněji se uvedl na Postupimské konferenci – posledním vrcholném setkání válečných spojenců – v červenci a srpnu 1945. Truman naslouchal znepokojivým zvěstem o formujících se prioritách sovětské politiky; mj. od diplomata v Moskvě George F. Kennana, který věnoval popisu mocenských

⁷⁹ Obecně k OWI viz Allan M. Winkler: *The Politics of Propaganda: The Office of War Information, 1942–1945*, New Haven: Yale University Press 1978. Rozpaky z něj uvádí Sydney Weinberg: What to Tell America: The Writers' Quarrel in the Office of War Information. *The Journal of American History* 55, 1968, č. 1, s. 73–89. Oblibu prezidenta Roosevelta v Sovětském svazu zmiňuje Richard B. Day: *Cold War Capitalism: The View from Moscow, 1945–1975*, Armonk – London – New York: Sharpe 1995, s. 32.

⁸⁰ Nicméně autor si konfrontaci nepřál a nabádal ke vzájemnému respektu. Walter Lippmann: *Zahraniční politika a válečné cíle Spojených států*, Praha: Družstevní práce 1946, s. 94–104, 207–223.

⁸¹ Značně kriticky nahlíží závěr Rooseveltova prezidentství např. Karel Durman: *Popely ještě žhavé: I. Válka a nukleární mír*, Praha: Karolinum 2004, s. 85–91.

ambicí sovětského režimu neveřejný telegram a posléze obsáhlý článek. Politiku vůči zemím v sovětské sféře vlivu kritizoval v únoru 1946 rovněž britský premiér Winston Churchill.⁸²

Souběh těchto a dalších okolností vyústil ve vyhlášení tzv. Trumanovy doktríny na půdě Kongresu v březnu 1947. Prezident Spojených států se postavil za prozápadní orientaci Řecka a Turecka, kde měly obě supervelmoci své zájmy, a slíbil podporu státům, kterým hrozilo vnější i vnitřní nebezpečí. Součástí strategie se stal tzv. Marshallův plán hospodářské rekonstrukce Evropy. Těmito kroky se zmíněné národní zájmy propojily s globálními aspiracemi nastupující supervelmoci. Jelikož Spojené státy vyjádřily odhodlání zabránit rozhodujícímu prosazení komunistických stran kdekoli mimo sovětskou sféru vlivu, zařadily boj proti komunistům do centra veškerého politického jednání.⁸³ Antikomunismus patřil již dříve ke klíčovým hodnotovým východiskům Spojených států, nicméně po zahájení studené války se ustavil coby jednotící princip a nevyhnutelná součást veřejného působení. Tím intenzivněji se rozvinula debata o efektivním boji proti komunistům, neboť ten v rámci sdíleného diskurzu poskytoval mnoho dostupných variant. Aktivní antikomunisté neměli jednotnou představu, jak postupovat vůči CPUSA, ani nenáleželi k jedné politické straně.

Pomyslné rozdělení na antisubversivní a liberální ortodoxii začalo mít velký vliv. Pluralita se promítla do politické soutěže, kde přestalo být podstatné, zda kandidát vystupoval vůči komunistům, nýbrž jakými prostředky tak činil. Proto došlo k vypjatému nastolení tohoto tématu při prezidentských volbách v roce 1948. Oproti předpokladům zvítězil dosavadní prezident Truman za demokraty, což zaskočené republikány nutilo zesílit antikomunistickou rétoriku.⁸⁴ Odvolávali se na mezinárodní situaci, jež se podle nich vyvíjela v neprospěch Spojených států. Negativní ohlas vyvolalo komunistické převzetí moci v Československu a především vyhlášení Čínské lidově demokratické republiky v říjnu 1949. Obdobně traumaticky vyznělo úspěšné odpálení první sovětské atomové bomby, k němuž došlo o několik týdnů předtím. Aktivní antikomunisté v těchto případech spekovali o možném vlivu

⁸² Trumanovu politiku po nástupu do úřadu popisuje Roy Jenkins: *Truman*, Praha: BB art 1996, s. 72–79. Klíčové pasáže Kennanových textů a jeho pozici přibližuje John Lewis Gaddis: *George F. Kennan: An American Life*, London: Penguin Books 2012, s. 225–275. Churchill a přehledný popis souběžných aktivit Denise M. Bostdorff: *Proclaiming the Truman Doctrine: The Cold War Call to Arms*, College Station: Texas A&M University Press 2008, s. 25–31. Srov. Geoffrey Roberts: *Stalinovy války – Od světové války ke studené válce (1939–1953)*, Praha: BB art 2008, s. 349–352.

⁸³ Význam Trumanovy doktríny a její základní teze analyzuje např. Oskar Krejčí: *Zahraniční politika USA: Ideje, doktríny, strategie*, Praha: Professional Publishing 2009, s. 30–33. Srov. John Lewis Gaddis: *Studená válka*, Praha: Slovart 2006, s. 41, který vnáší do debaty úvahy o mocenském pozadí tzv. Marshallova plánu.

⁸⁴ David Halberstam: *Černobílé desetiletí: Padesátá léta a Spojené státy*, Praha: Prostor 2002, s. 17–19.

špionáže, zatímco vláda a příslušné úřady vypracovávaly rozsáhlé strategie a detailní prognózy zbrojního arzenálu Sovětského svazu pro několik dalších let.⁸⁵

Trumanova doktrína postupně vedla k aktivním zásahům. Jeden z nich nastal v červnu 1948, když propukla První berlínská krize. Jednalo se o spor vítězných mocností (Francie, Sovětský svaz, Spojené státy, Velká Británie), které po válce spravovaly Berlín ve čtyřech okupačních zónách. Nehledě na výhrady sovětského pásma přistoupily zbylé zóny k měnové reformě, jejíž platnost musely uznat všechny zúčastněné strany. Sovětské vedení v reakci na nevyžádaný krok přerušilo veškerý kontakt prostřednictvím železničních, silničních i vodních cest. Následná Berlínská blokáda kriticky postihla zóny západních velmocí, neboť přerušila zásobování do poničených oblastí. Někdejší spojenci obešli nenadálé omezení zřízením efektivního leteckého mostu, což nakonec přispělo ke znovuotevření tranzitních spojení ze strany Sovětů v květnu 1949. Vztahy mezi supervelmocemi se tím ještě zhoršily.⁸⁶

Závažnější problém vyvstal v červnu 1950, když Korejská lidově demokratická republika napadla Jižní Koreu. Vítězné mocnosti předtím rozhodly o rozdělení země podél 38. rovnoběžky, přičemž jižní část podporovaly Spojené státy, kdežto tu severní Sovětský svaz. Překročením rovnoběžky vypukla Korejská válka, v níž se za Jižní Koreu vojenskou intervencí postavily Spojené státy.⁸⁷ Sovětský svaz do konfliktu ve srovnatelné intenzitě nevstoupil, nicméně Korejská lidově demokratická republika se od října 1950 opírala o vojska a zbraně Čínské lidově demokratické republiky. Tyto okolnosti prodlužovaly boj a vedly k zákopové válce. Ve Spojených státech vyvolal neuspokojivý vývoj střet mezi prezidentem Trumanem a generálem Douglasem MacArthurem, zatímco veřejnost se k válce stavěla rezervovaně. Příměří, které obnovilo hranice kolem 38. rovnoběžky a stanovilo demilitarizované pásmo, bylo podepsáno v červenci 1953.⁸⁸ Krátce předtím zemřel sovětský

⁸⁵ Konec jaderného monopolu a převzetí moci v Číně ličí John Lewis Gaddis: *Studená válka*, Praha: Slovart 2006, s. 42–46. Geoffrey Roberts: *Stalinovy války – Od světové války ke studené válce (1939–1953)*, Praha: BB art 2008, s. 434. Kritika vývoje v Československu viz U. S. Chamber of Commerce: *Communism: Where Do We Stand Today?*, Washington: Chamber of Commerce of the United States 1952, s. 53–57.

⁸⁶ Vyčerpávající kontext kolem Berlínské blokády a jejího přerušení přináší např. Roger G. Miller: *To Save a City: The Berlin Airlift, 1948–1949*, College Station: Texas A&M University Press 2000, s. 3–35, 179–200.

⁸⁷ Pozadí Korejské války nastínil např. John Lewis Gaddis: *Studená válka*, Praha: Slovart 2006, s. 53–81. Brian Catchpole: *Korejská válka 1950–1953*, Praha: BB art 2003, s. 15–30.

⁸⁸ O mínění veřejnosti a střetu mezi prezidentem a generálem píše David Halberstam: *Černobílé desetiletí: Padesátá léta a Spojené státy*, Praha: Prostor 2002, s. 67–68, 101–113. Brian Catchpole: *Korejská válka 1950–1953*, Praha: BB art 2003, s. 245–258, 301–310. Kongres dokonce neveřejně hledal způsoby, jak se na konfliktu dále nepodílet. Larry W. Blomstedt: *The Forgotten Attempts to End the Forgotten War: Congress, Korea and McCarthyism*. *The Historian* 72, 2010, č. 4, s. 781–808.

vůdce Stalin a proběhlo Východoberlínské povstání, což naznačilo svár v sovětské sféře vlivu. V říjnu 1956 bylo prostřednictvím sovětské intervence potlačeno povstání v Maďarsku.⁸⁹

Souběžně se změnami na mezinárodní úrovni věnovaly Spojené státy mimořádnou pozornost hrozbě špionáže na vlastním území a vytváření aliancí se spojenci. Mezi klíčové náležel vojenský pakt z dubna 1949, který vešel ve známost coby Severoatlantická aliance (*North Atlantic Treaty Organization*, dále NATO). Vyvíjení stále ničivějších nukleárních zbraní budilo jak neskryvané obavy, tak naděje, že odhadované dopady odradí od jejich užití. Podle mnoha historiků vedla hrozba vzájemného vyhlazení k nebývalé sebekontrolě a oddalování potenciální konfrontace.⁹⁰ Zamezení přímého vojenského střetu pochopitelně nezabránilo trvalému nastolování otázek ohledně vnitřní i vnější bezpečnosti, a proto zůstal antikomunismus ve Spojených státech pomyslným řídícím principem politického rozhodování. Jeho životaschopnost se po mediálních útlumech projevovala uprostřed závažných okamžiků. K nim náleželo kupříkladu vypuštění sovětské družice Sputnik na konci října 1957. Zahraniční pozorovatelé tento krok často přičítali stoupající vyspělosti a efektivitě sovětského řízení, což vedlo ve Spojených státech k sebekritickým komentářům a varováním před podceněním situace. Tato rétorika neustoupila přinejmenším do konce studené války.⁹¹

Komunisté a aktivní antikomunisté ve Spojených státech dlouhá léta usilovali o průnik do rozhodovacích složek státu, aby prosadili vlastní zájmy. Jejich protichůdné úsilí oslabit protivníka významně ovlivňovaly proměny nálad ve společnosti. Zatímco během sociálních nepokojů v polovině třicátých let komunistická strana snáze vstupovala do politické soutěže, na počátku studené války se antilibersivně orientovaným antikomunistům fakticky podařilo legálně zabránit její účasti ve volbách. Jakkoli antikomunisté sdíleli nepříteli, jejich představy se značně lišily, tudíž je nelze označit za homogenní skupinu. Zastánci liberální ortodoxie neměli utvořené struktury, společně však podporovali politiku prezidenta Roosevelta, který byl garantem liberálně ortodoxního směřování ve třicátých letech a během války. Opozičně smýšlející antikomunistická síť sdružovala antilibersivní ortodoxii, která se vyslovovala vůči domněle vlašnému boji proti komunistům a upozorňovala na nutnost jednotného postupu

⁸⁹ Postoj Spojených států k těmto událostem hodnotí např. Jürgen Heideking – Christof Mauch: *Dějiny USA*, Praha: Grada 2012, s. 308–310.

⁹⁰ Přehledný popis vojenských strategií uvádí Oskar Krejčí: *Zahraniční politika USA: Ideje, doktríny, strategie*, Praha: Professional Publishing 2009, s. 39–46. Srov. Zbigniew Brzezinski: *Velká šachovnice: K čemu Ameriku zavazuje její globální převaha*, Praha: Mladá fronta 1999, s. 14.

⁹¹ Případ Sputniku a jeho psychologického dopadu detailně vnáší Robert H. Zieger: *The Evolving Cold War: The Changing Character of the Enemy Within, 1949–63*. *American Communist History* 3, 2004, č. 1, s. 3–23.

všech obyvatel. Ve druhé polovině čtyřicátých let se zřetelně posiloval vliv těchto osob a skupin. Členové CPUSA mohli dle stoupenců antisubversivní ortodoxie operovat kdekoli, což rozšiřovalo oblasti antikomunistických aktivit. Jednou z nich se stal Hollywood, v němž nacházeli dlouhá léta uplatnění jak komunisté, tak jejich aktivní oponenti.

1.4 Produkční systém klasického Hollywoodu a seberegulační opatření

Hollywoodská studia vyrábí veškeré produkty za účelem dosažení zisku.⁹² Symbolický vztah obchodu a estetiky označil filmový teoretik Richard Maltby spojením *komerční estetika*. Podle něj estetická praxe slouží ve filmovém průmyslu komerčním účelům. Jelikož Hollywood oslovuje diváky bez rozdílu věku, pohlaví nebo hodnotového ukotvení, usiluje o souběžné uspokojení mnoha diváckých skupin.⁹³ Optimální snímek by hypoteticky přitahoval obecnost po celém světě, a tudíž nabízel univerzální poselství. Ačkoli filmový průmysl (nejen) v období klasického Hollywoodu propagoval přednostně americký způsob života, hledal cesty, jak si neuzavírat lukrativní trhy a zaujmout diváky napříč civilizačními okruhy.

Výrobce filmu garantoval soulad všech složek, tj. ekonomickou i formální organizaci, což filmová teoretička Janet Staiger – s odvoláním na teze Karla Marxe – označila spojením *mod produkce*. Měla tím na mysli produkční praxi klasického Hollywoodu při zahrnutí třech vzájemně působících složek: pracovních sil, výrobních prostředků a financování výroby. Těmi se míní: (a) všichni pracovníci, jež se jakkoli podíleli na výrobě, (b) materiální kapitál jednotlivých studií, (c) kapitalistický systém, který stanovil vztah předchozích dvou sil k výsledné komoditě.⁹⁴ Podle navrhovatelů uvedeného modelu závisely ustálené vzorce produkovaných děl na ekonomické struktuře filmového průmyslu, byť současně estetické normy ovlivňovaly povahu produkce. Jestliže si komerční estetika zakládala na oslovení rozmanitých příjemců, mod produkce zabezpečoval ukotvenost děl ve stávajícím řádu.

Nehledě na tyto aspekty se Hollywood dostával soustavně pod vnější tlak. Tradičně byl motivován úsilím lokálních i celostátně sdružovaných komunit, které odmítaly domněle upadlou morálku uváděných filmů. Již v roce 1907 vznikla v Chicagu cenzurní rada a po osmi

⁹² Např. Thomas Elsaesser – Warren Buckland: *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, London – New York: Oxford University Press – Arnold Publishers 2002, s. 13.

⁹³ Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003, s. 10–14.

⁹⁴ David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 89–90.

letech Nejvyšší soud deklaroval ústavnost těchto opatření, čímž podnítl jejich následný rozmach. Producenti nesli nelibě hrozící místní intervence, poněvadž se obávali snížení zisků a kvality zasažených děl.⁹⁵ Neméně závažné oponenty nacházel Hollywood na úrovni federálních orgánů. Jejich výtky prozrazovaly obeznámenost s produkčně-distribučním oligopolem, jímž se velká studia snažila znesnadnit vstup nezávislých společností na trh.⁹⁶ Od počátku dvacátých let hrozila antitrustová žaloba, jež mohla zcela zapovědět vázaný prodej – tj. nabízení licence k filmu pouze při paralelním zakoupení dalších děl – nebo praxi vertikální integrace. Ta spočívala v kontrole všech fází: výroby, distribuce a uvádění ve vlastní síti kin. V rovině spekulací se pak nabízelo nevyslovené úsilí elit uplatnit dohled nad vlivnými produkty populární kultury a stanovit vhodné obrazy, jimiž se mohly prezentovat.⁹⁷

Zástupci filmového průmyslu se pokusili předejít krizové situaci zavedením předběžných opatření. V roce 1922 vzniklo Sdružení amerických filmových producentů a distributorů (*The Motion Picture Producers and Distributors of America*, dále MPPDA), které z pozice obchodní organizace zastupovalo zájmy velkých studií. MPPDA mělo zvrátit pověst o nemravném Hollywoodu i zabezpečit výhodné kontakty.⁹⁸ Poněvadž byl do čela zvolen někdejší ministr pošt a znalec poměrů ve Washingtonu Will Hays, očekávala se vzájemně korektní komunikace a zamezení cenzury na federální úrovni. Hollywood přistoupil na vnitřní cenzuru, pro níž se vžilo označení *seberegulace*.⁹⁹ Tato opatření směřovala k vyloučení nevhodných obrazů, témat nebo slovních obrátů, čímž se měla prokázat nezávadnost produkce. Nestalo se tak okamžitě: doporučující oběžníky z poloviny dvacátých let studia obcházela, načež se MPPDA dostalo pod rostoucí tlak zájmových skupin, podle nichž jednalo neefektivně a předně v zájmu producentů. Na počátku třicátých let vznikl důkladnější Produkční kodex, na němž se podílelo několik osobností z okruhu katolické církve. K ní se

⁹⁵ K těmto opatřením a nárůstu místních cenzurních rad se vyjadřuje např. Gregory D. Black: *Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930–1940*. *Film History* 3, 1989, č. 3, s. 169. Stephen Vaughn: *Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code*. *The Journal of American History* 77, 1990, č. 1, s. 42.

⁹⁶ Spojením *nezávislá společnost* se zde míní firma, která nebyla vlastněna a nevlastnila distribuční organizaci. David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 330.

⁹⁷ Zájmy federální vlády a zamyšlení nad motivy zadržování nevhodných obrazů přináší Richard Maltby: *The Production Code and Mythologies of 'Pre-Code' Hollywood*. In: Steve Neale (ed.): *The Classical Hollywood Reader*, London – New York: Routledge 2012, s. 239.

⁹⁸ David Bordwell – Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU – NLN 2007, s. 154–155.

⁹⁹ „Hollywood byl, je a vždy bude kinematografií, již cenzurují trhy a korporátní síly, které kontrolují tyto trhy“. Citováno podle Richard Maltby: *The Production Code and Mythologies of 'Pre-Code' Hollywood*. In: Steve Neale (ed.): *The Classical Hollywood Reader*, London – New York: Routledge 2012, s. 237. Srov. Janet Staiger: *Self-Regulation and the Classical Hollywood Cinema*. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 6, 1991, č. 1, s. 221.

Hollywood pragmaticky přimkl, aby neutralizoval vliv protestantů a jejich požadavek federální kontroly. Vymahatelným se Produkční kodex stal v roce 1934, když MPPDA zamítla filmům bez jeho schválení vstup do premiérových kin.¹⁰⁰

Preamble Produkčního kodexu odmítala výrobu děl, jež by oslabovala morálku těch, co je sledují. Jednotlivá ustanovení se v zásadě točila kolem brutality, návykových látek, rouhání, vulgarit nebo explicitní i implicitní sexuality.¹⁰¹ Poměr jednotlivých omezení odrážel priority katolických autorů textu. Jak uvedla Janet Staiger, seberegulační praxe se stavěla proti hodnotám homosexuálů nebo politických radikálů, tj. minoritních skupin a jejich aktivit.¹⁰² Nicméně Produkční kodex přímo neodsuzoval prezentaci konkrétních politických idejí, na což v roce 1938 poukázal katolický publicista a jeho iniciátor Martin Quigley. Reagoval na film *Blockade* (1938), který se pokusil pojmut aktuální problematiku občanské války ve Španělsku z levicového stanoviska. Quigley neúspěšně navrhoval, aby se Produkční kodex rozšířil o zákaz podpory politických přesvědčení, nepřátelských vůči Spojeným státům, jakož i zamezil účelovému nahrazení zábavy nepřijatelným ideovým poselstvím.¹⁰³

Krátká etapa počátku třicátých let před důsledným prosazením Produkčního kodexu naznačila, že přesnější vymezení politických omezení by MPPDA ušetřilo mnohých nedorozumění. Studio MGM kupříkladu produkovalo snímek *Gabriel Over the White House* (1933), v němž se aktivistický prezident uprostřed krize dožadoval posílení pravomocí a vyhrožoval lehkovážným spojencům. Soudobými kontexty nasáklý film pozorovatelé střídavě označovali za socialistický i fašistický, byť se na něm nepodílel žádný otevřený zastánce těchto ideových proudů.¹⁰⁴ Komunistou nebyl ani producent Irving Thalberg, třebaže na

¹⁰⁰ O oběžnicích, vnějším tlaku a vymahatelnosti podrobně píše Stephen Vaughn: *Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code*. *The Journal of American History* 77, 1990, č. 1, s. 44–46, 64. Spojenectví Hollywoodu se zástupci katolické církve připomíná Richard Maltby: *The Production Code and Mythologies of 'Pre-Code' Hollywood*. In: Steve Neale (ed.): *The Classical Hollywood Reader*, London – New York: Routledge 2012, s. 244.

¹⁰¹ Plné znění Produkčního kodexu přináší např. Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003, s. 593–597.

¹⁰² Janet Staiger: *Self-Regulation and the Classical Hollywood Cinema*. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 6, 1991, č. 1, s. 224.

¹⁰³ Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003, s. 275. Srov. Greg M. Smith: *Blocking Blockade: Partisan Protest, Popular Debate, and Encapsulated Texts*. *Cinema Journal* 36, 1996, č. 1, s. 18–38, kde autor detailně popsal proměny námětu během produkční fáze i následné divácké přijetí.

¹⁰⁴ Např. Deborah Carmichael: *Gabriel Over the White House* (1933): William Randolph Hearst's Fascist Solution for the Great Depression. In: John E. O'Connor – Peter C. Rollins (eds.): *Hollywood's White House: The American Presidency in Film and History*, Lexington: The University Press of Kentucky 2003, s. 159–179. Louis Pizzitola: *Hearst over Hollywood: Power, Passion, and Propaganda in the Movies*, New York: Columbia University Press 2002, s. 293–301. Srov. Ian Scott: *American Politics in Hollywood Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, s. 48–53.

počátku třicátých let neúspěšně prosazoval realizaci filmu *Soviet* o americkém inženýrovi, který se v Sovětském svazu zapojil do budování nákladné přehrady. Podobné projekty po prosazení Produkčního kodexu postupně ustupovaly a představitelé MPPDA tlumili očividné případy ideových nárazek. Například posudek k filmu *Black Fury* (1935) žádal, aby se podnětem k vyvolání dělnické stávky stala nešťastná láska protagonisty.¹⁰⁵

Pozorovatelé však ve druhé polovině třicátých let mohli vnímat nenápadný příklon Hollywoodu k angažovaným látkám. V roce 1936 zamýšlelo studio MGM adaptovat úspěšný román *It Can't Happen Here*, který pojednával o fašistickém převzetí moci ve Spojených státech. Spisovatel Sinclair Lewis zasadil sledované jevy do tehdejší současnosti a vysloužil si značný kritický ohlas. Odmítavě k projektu přistupovali zástupci seberegulačních složek ve filmovém průmyslu, podle nichž angažované látky nepříslušely funkci Hollywoodu. Neveřejně dále poukazovali na riziko zažehnutí ideového resentimentu v Německu a Itálii, což mohlo zablokovat přístup k těmto lukrativním trhům. Seznam předložených požadavků posléze vedl k pozastavení realizace díla.¹⁰⁶ Změnu postoje a vzrůst angažovanosti podnítily teprve okolnosti kolem filmu *Pan Smith přichází* (1939) o idealistickém senátorovi, který po nástupu do úřadu čelil mnoha protivenstvím. MPPDA se zpočátku vyslovila proti tomuto projektu studia Columbia, přičemž odmítnutí se v médiích označovalo za politickou cenzuru. Spor probíhal ve druhé polovině roku 1938, když se po letech výhrůžek chystalo ministerstvo spravedlnosti zahájit antitrustovou žalobu proti filmovému průmyslu. Jelikož podobná kauza se zdála v dané situaci krajně nežádoucí, snímek byl schválen.¹⁰⁷ Několik měsíců předtím uvedlo studio Warner Bros. otevřeně antifašistický film *Confessions of a Nazi Spy* (1939), během jehož výroby se propagace záměrně omezovala na kusé zmínky bez zveřejnění jmen herců. Nejednalo se o běžnou praxi, nicméně v následujících letech pronikla do výroby dalších děl. Uvedení doprovázelo mj. podpálení kina v Kansasu i násilné výtržnosti v Polsku a po několika měsících byl snímek zakázán přibližně ve dvaceti státech. Zástupce MPPDA i

¹⁰⁵ O nerealizovaném projektu *Soviet* se zmiňuje Brian D. Harvey: Soviet-American 'Cinematic Diplomacy' in the 1930s: Could the Russians Really Have Infiltrated Hollywood?. *Screen* 46, 2005, č. 4, s. 489–491. Potiže s filmem *Black Fury* rozepisuje Gregory D. Black: *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, s. 252–260.

¹⁰⁶ Sinclair Lewis: *It Can't Happen Here*, New York: Doubleday, Doran and Company 1935. O původním záměru a seberegulačních motivech píše Gregory D. Black: *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, s. 260–263, 289. Srov. John Trumbour: *Selling Hollywood to the World: U. S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920–1950*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, s. 53.

¹⁰⁷ Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003, s. 278–280.

producent Jack Warner obdrželi odmítavé dopisy, v nichž pisatelé vyjadřovali znechucení nad filmem i studiem, které jej vyrobilo. Vyhrožovali, že další snímek studia již nenavštíví.¹⁰⁸

Nesouhlas se směřováním Hollywoodu pronikal rovněž do Kongresu. Již v roce 1938 zamýšlel tzv. Diesův sněmovní výbor předvolat filmové pracovníky, dosáhl však spíše posměchu, když se zaměřil na domnělý vliv komunistů při výrobě filmů s dětskou herečkou Shirley Temple.¹⁰⁹ Systematičtěji postupoval po třech letech Senátní výbor pro mezistátní obchod (*Senate Committee on Interstate Commerce*), který obvinil Hollywood ze šíření válečné propagandy i monopolního chování. Výboru předsedal izolacionistický senátor Burton Wheeler – paradoxně předobraz idealistického protagonisty z filmu *Pan Smith přichází* –, který znepokojeně sledoval nárůst antifašistických hraných děl. Mimoto vyzbrojoval, že se na nich opakovaně podíleli členové Hollywoodské antinacistické ligy (*Hollywood Anti-Nazi League*) napojené na aktivity CPUSA. Započaté slyšení bylo náhle zastaveno 7. prosince 1941. Po napadení Pearl Harboru totiž nadále postrádalo smysl.¹¹⁰

1.5 Proměny válečné a poválečné filmové produkce do konce padesátých let

Jak bylo uvedeno, izolacionistický odpor vůči filmům s aktuální válečnou tematikou razantně utlumilo napadení Pearl Harboru v prosinci 1941. Nahradil jej záměr vytěžit filmovou produkci za účelem podpory válečného úsilí, k čemuž Rooseveltova administrativa zmocnila Úřad pro válečné informace (OWI). Ten sjednotil předválečné informační agentury a dohlížel na domácí i zahraniční aktivity filmového průmyslu.¹¹¹ Vydáním *Manuálu pro filmový průmysl* pobízel filmaře, aby se o poznání častěji obraceli k angažovaným látkám a nahlíželi válečnou situaci. Jak vyzbrojoval filmový teoretik Rick Altman, soudobé výroční ročenky se dokonce pokoušely vytvářet nová žánrová označení k popisu děl, u nichž by za jiných okolností patrně převažovala tradičnější pojmenování.¹¹²

¹⁰⁸ Steven J. Ross: Confessions of a Nazi Spy: Warner Bros., Anti-Fascism and the Politicization of Hollywood. In: Johanna Blakley – Martin Kaplan (eds.): *Warners' War: Politics, Pop Culture and Propaganda in Wartime Culture*, Los Angeles: Norman Lear Center Press 2004, s. 48–59.

¹⁰⁹ Tuto krátkou epizodu relevantní literatura obchází. Nerozvinutou zmínku uvádí např. Steven J. Ross: *Hollywood Left and Right: How Movie Stars Shaped American Politics*, New York: Oxford University Press 2011, s. 100–101. Srov. Shirley Temple-Blacková: *Dětská hvězda*, Praha: Premiéra 1992, s. 224–225.

¹¹⁰ Popis slyšení a jeho zasazení do kontextu nabízí John E. Moser: 'Gigantic Engines of Propaganda': The 1941 Senate Investigation of Hollywood. *Historian* 63, 2001, č. 4, s. 731–752.

¹¹¹ Zájmy a priority OWI viz Gregory D. Black – Clayton R. Koppes: What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942–1945. *The Journal of American History* 64, 1977, č. 1, s. 87–105.

¹¹² Rick Altman: *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999, s. 107–110. Nad přenášením válečných poselství do zdánlivě nekompatibilních žánrů se pozastavuje Rick Worland: OWI Meets the Monsters: Hollywood Horror Films and War Propaganda, 1942 to 1945. *Cinema Journal* 37, 1997, č. 1, s. 47–65.

Zaměstnanci OWI doporučovali mj. výrobu děl o válečných spojencích k oslavě jejich boje i přiblížení místních zvyků. Přestože hraných snímků o Sovětském svazu vzniklo velmi málo, vzbuzovaly značnou pozornost. Rozruch doprovázela zejména adaptace pamětí Josepha Daviese – někdejšího velvyslance Spojených států v Moskvě –, který pozitivně vyličil tamní realie. Snímek *Mission to Moscow* (1943) mimoto dezinterpretoval armádní a stranické čistky v intencích stalinistického výkladu, čímž vyvolal silně negativní reakce ve Spojených státech. Kritikům posloužil coby doklad otevřeně levicového směřování filmové výroby, což odvozovali od účasti vlivných úředníků politiky Nového údělu ve strukturách OWI i spekulací o vlivu prezidenta na výslednou podobu uvedeného filmu.¹¹³ Zájem Roosevelta na snímku *Mission to Moscow* existoval, měl však složitější pozadí. Jeho administrativa se tímto projektem úspěšně pokoušela po letech izolace proniknout na lukrativní sovětský filmový trh, kde bylo možné vykazovat zisk a současně nenápadně vstřípit tamním divákům americké hodnoty. Sporně přijatý titul tedy v sovětském prostředí využíval pověst anomálie a posiloval prodejnost hollywoodských děl na dosud nepokrytém území.¹¹⁴

Ačkoli se většina vyráběných filmů patrně vyvarovala explicitně levicových proklamací, spojovalo je nevyslovené přihlášení k lidové válce (*people's war*), jak celosvětový konflikt pojmenoval manuál OWI.¹¹⁵ Protagonista se v mnoha případech vzpíral rozkazům a jednal samostatně, což v kontextu zobrazovaných autorit – vojenských nebo politických – působilo subversivně. Filmový teoretik Dana Polan se zaměřil na tyto pomyslně vadné narativy, mezi nimiž podrobně vyličil četné rozpory snímku *Uncertain Glory* (1944). Ten podle něj reprezentoval otevřený střet politického a osobního, tj. válečného závazku a soukromého naplnění v podobě založení rodiny. Polan jmenoval tituly, které usilovaly o

¹¹³ Joseph E. Davies: *Mission to Moscow*, New York: Simon and Schuster 1941. Joseph E. Davies: *Poslání do Moskvy: Soubor důvěrných depeší státnímu departmentu, úřední a soukromé korespondence, běžné zápisky z diáře a deníku spolu s poznámkami a výkladem do října 1941*, Praha: Melantrich 1947. Vyčerpávajícím způsobem o filmu z protikladných stanovisek píše David Culbert: *Our Awkward Ally: Mission to Moscow* (1943). In: John E. O'Connor – Martin A. Jackson (eds.): *American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image*, New York: Frederick Ungar Publishing Company 1979, s. 121–145. Ronald Radosh – Allis Radosh: *Red Star Over Hollywood: The Film Colony's Long Romance with the Left*, San Francisco: Encounter 2005, s. 93–108. Srov. Daniel Sauvaget: *Moskevská mise* (1943), 'americko-stalinistický' film. In: Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 127–140.

¹¹⁴ M. Todd Bennett: *One World, Big Screen: Hollywood, the Allies, and World War II*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press 2012, s. 169–216.

¹¹⁵ Gregory D. Black – Clayton R. Koppes: *What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942–1945*. *The Journal of American History* 64, 1977, č. 1, s. 91. Srov. John Bodnar: *Blue-Collar Hollywood: Liberalism, Democracy, and Working People in American Film*, Baltimore – London: Johns Hopkins University Press 2003, s. 55–86, kde autor podrobně rozvádí důsledky této strategie.

paradoxní a neuskutečnitelné sloučení obou rovin. Jakmile hrdina slíbil věrnost ženě, přidal se zpravidla k armádě, aniž by vyprávění směřovalo k opětovnému shledání. Soudobá vyprávění totiž uzavírala jen dílčí konflikty – kupříkladu bitvu nebo záchrannou misi – při zachování výrazné mezery: neukončené války. Nesoulad ve společnosti dále bezděky naznačovala nedobrovolnost účasti ve válečném úsilí i ambivalentní pozice domácí fronty, jejíž dilemata mohly implicitně tematizovat též souběžně produkované filmy noir.¹¹⁶

Někteří soudobí autoři přistupovali k hraným antifašistickým titulům s očividnou zdrženlivostí. Například filmový teoretik Rudolf Arnheim se sugestivně tázal, zda bylo filmové médium zralé líčit abstraktní politickou teorii nebo jemné diplomatické intriky. Text věnoval filmu *Diktátor* (1940), o němž soudil, že takto komplexní analýzu fašismu nenabídl. Obdobné rozpaky vyjádřil německý spisovatel Klaus Mann, dle něhož producenti u antifašistických filmů nedovedli uvést do souladu komerční požadavky s angažovaným posláním. Pakliže neinformovaný tvůrce natočil ideově povrchní snímek, na publikum neměl žádoucí dopad a pouze jej utvrdil v názoru na nevěrohodnost fikce, domníval se Mann.¹¹⁷ Oba autoři od hollywoodských filmů očekávali zodpovědný přístup a věrný popis, což mohly naplnit spíše válečné dokumenty, na nichž se podíleli mnozí prominentní režiséři hraných děl. Nicméně ani přiblížení dokumentárním konvencím nezaručovalo věcnost, jak prokázal kupříkladu exploatační snímek *The Hitler Gang* (1944), který zpracovával vzestup moci Adolfa Hitlera. Neméně senzacechtivé drama *Hitler's Children* (1943) uspokojilo OWI a generovalo značný zisk, což naznačilo priority významné části návštěvníků kin.¹¹⁸

S koncem války zaniklo OWI a skladba produkce postupně refletovala mírový stav. Otázka, respektive pochybnost, zda měly filmy zůstat toliko neškodnou zábavou, ovšem neutichla a nadále se diskutovalo o společenské roli Hollywoodu. Někteří producenti si tuto rétoriku osvojili, byť podle pozorovatelů tím předně sledovali záměr vychovávat zahraniční

¹¹⁶ Tento případ citelné nerovnováhy podrobně rozvádí Dana Polan: *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*, New York: Columbia University Press 1986, s. 101–105. Souvislost probíhající války s filmem noir líčí např. Sheri Chinen Biesen: *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2005, s. 59–95. Srov. Richard Maltby: 'Film Noir': The Politics of the Maladjusted Text. *Journal of American Studies* 18, 1984, č. 1, s. 49–71.

¹¹⁷ Rudolf Arnheim: *Film Essays and Criticism*, Madison: The University of Wisconsin Press 1997, s. 211–215. Klaus Mann: What's Wrong with Anti-Nazi Films?. *New German Critique* 89, 2003, č. 1, s. 173–176.

¹¹⁸ Kontext a přijetí obou těchto filmů nabízí Gregory D. Black – Clayton R. Koppes: *Hollywood Goes to War: Patriotism, Movies and the Second World War from 'Ninotchka' to 'Mrs Miniver'*, London – New York: Tauris Park Paperbacks 2000, s. 298–301. Účast režisérů hraných filmů (např. Johna Hustona nebo Franka Capry) na výrobě válečných dokumentů popisuje Thomas Schatz: *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1999, s. 406–413.

diváky k hodnotám Spojených států a masivně vyvážet své výrobky za hranice. Filmový průmysl se souběžně stal předmětem seriózního bádání, mj. v obsáhlé studii antropoložky Hortense Powdermaker.¹¹⁹ Mnozí filmaři si za války zvykli na přenosnější kamerová zařízení a naučili se natáčet přímo v lokacích, přičemž uplatnění semidokumentárních postupů studia na konci čtyřicátých let aktivně podporovala. Snímek *Džentlemanská dohoda* (1947) o latentním antisemitismu obdržel v roce 1948 Oscara za nejlepší film, zatímco o rok dříve tutéž cenu získal film *Nejlepší léta našeho života* (1946), jenž přibližoval začleňování válečných veteránů do společnosti. Jak tyto, tak mnohé další ceněné společensko-kritické tituly vykazaly zisk a obvykle se přinejmenším okrajově spoléhaly na včlenění semidokumentárních prvků.¹²⁰

Filmový průmysl ovšem po válce trápily závažné problémy. Hollywood trvale neodvrátil hrozbu vyšetřování tamních oligopolních praktik ani zavedením seberegulačních opatření v polovině třicátých let. Na konci desetiletí zahájilo ministerstvo spravedlnosti šetření ve věci tzv. případu Paramount, jehož předmětem se stalo monopolní chování velkých studií.¹²¹ Válečný stav zintenzivnil korporátní řízení v mnoha průmyslových odvětvích a současně utlumil soudní řízení. Náznak budoucích obtíží se však objevil na počátku roku 1943: (a) v senátu tzv. Trumanův výbor prošetřoval domnělý prospěch představitelů filmového průmyslu z vojenských smluv, (b) federální soud shledal vinnou z omezování obchodu síť kin v pěti státech, byť ke studiím nepřidružených. Předseda zmíněného výboru se stal posléze prezidentem a zesílená vládní antitrustová kampaň po válce skončila u Nejvyššího soudu, který v květnu 1948 vydal tzv. Paramountský výnos. Ten zakázal monopolní aktivity všech velkých studií, čímž je přiměl zrušit vertikální integraci a praxi vázaného prodeje.¹²² Posílila se tím aktivita a konkurenceschopnost nezávislých studií, jejichž mod produkce a princip hierarchizace se přitom od velkých studií příliš nelišil. Třebaže

¹¹⁹ Soudobou debatu o společenské roli Hollywoodu připomíná např. Jonathan C. Friedman: *A Conscience for Hollywood? The 'Social Issue' Films of Twentieth Century Fox, 1947–1950*. In: Jonathan C. Friedman (ed.): *Performing Difference: Representations of 'The Other' in Film and Theatre*, Lanham: University Press of America 2009, s. 3–4. Hortense Powdermaker: *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, Boston: Little, Brown and Company 1950. Další soudobé práce srovnatelného zaměření a rozsahu uvádí Douglas Kellner: *Culture Industries*. In: Toby Miller – Robert Stam (eds.): *A Companion to Film Theory*, Malden – Oxford – Victoria: Wiley-Blackwell 2004, s. 207.

¹²⁰ Uplatňované postupy blízké natáčení dokumentů zasazuje do kontextu David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 349–350. O cyklu společensko-kritických titulů, jejich semidokumentárních prvcích a spojitosti s filmem noir píše Thomas Schatz: *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1999, s. 378–392.

¹²¹ Ernest Borneman: *United States versus Hollywood: The Case Study of an Antitrust Suit*. In: Tino Balio (ed.): *The American Film Industry*, Madison: University of Wisconsin Press 1985, s. 449.

¹²² Popis několika obtíží v roce 1943 a obšírný výklad poválečných rozsudků nabízí Thomas Schatz: *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1999, s. 288, 323–328.

přínejmenším distribuci nadále dominovala velká studia, soudní rozhodnutí významně přispělo ke konci studiového systému klasického Hollywoodu.¹²³

Uzavření antitrustové žaloby se krylo s palčivým úbytkem diváků, jemuž filmový průmysl čelil po období válečného rozmachu a kulminace návštěvnosti v roce 1946. Podstatná část obyvatel se po válce usazovala na předměstích, kde se nabízela širší paleta volnočasových aktivit. Jedna z nich konkurovala Hollywoodu přímo: televize. Strmý nárůst televizních přijímačů v domácnostech od konce čtyřicátých let studia nutil přehodnotit dosavadní strategii.¹²⁴ V důsledku toho se nápadně rozvinul výzkum obecnstva a úsilí oslovit skupiny, které na základě rozličných pohnutek nechodily pravidelně do kina. Jejich předběžné vymezení probíhalo od poloviny třicátých let a záhy se opíralo o data i metodiku George Gallupa. Ten za tímto účelem založil v roce 1940 Institut pro výzkum publika (*The Audience Research Institute*, dále ARI) a jeho služby si postupně vyžádala všechna velká studia. Gallupův ústav testoval i doporučoval náměty, statisticky vyhodnocoval jednotlivé divácké skupiny a podílel se na dlouhodobých záměrech studií. Kupříkladu nechával vzorek publika sledovat film s elektronickým zařízením, pomocí něhož diváci otáčeli tlačítkem a vyjadřovali spokojenost s námětem, názvem, hereckým obsazením a zpracováním. Gallup producenty dále přesvědčil, že mělo smysl cílit produkty výhradně na dospívající.¹²⁵

Změny ve filmovém průmyslu se dotkly rovněž seberegulačních orgánů. Na konci roku 1945 rezignoval Will Hays z pozice prezidenta MPPDA; učinil tak pouze několik týdnů poté, co studio Warner Bros. na protest proti obnovené antitrustové žalobě vystoupilo ze svazku s touto obchodní organizací. Do čela MPPDA se postavil dosavadní prezident Americké obchodní komory Eric Johnston, který měl vlivné kontakty v politických

¹²³ Tezi o konci studiového systému uvádí např. Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003, s. 159. Strategie nezávislých po válce přibližuje Janet Staiger: Individualism versus Collectivism: The Shift to Independent Production in the US Film Industry. In: Steve Neale (ed.): *The Classical Hollywood Reader*, London – New York: Routledge 2012, s. 337–339.

¹²⁴ Např. Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003, s. 171–172. Srov. David Bordwell – Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU – NLN 2007, s. 334, 336.

¹²⁵ Předběžné vymezení publika zmiňuje Richard Maltby: Sticks, Hicks and Flaps: Classical Hollywood's Generic Conception of its Audiences. In: Richard Maltby – Melvyn Stokes (eds.): *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies*, London: British Film Institute 1999, s. 37–38. Výzkum George Gallupa od počátku čtyřicátých let v Hollywoodu představuje Susan Ohmer: The Science of Pleasure: George Gallup and Audience Research in Hollywood. In: Richard Maltby – Melvyn Stokes (eds.): *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies*, London: British Film Institute 1999, s. 67–76. Srov. Leo A. Handel: *Hollywood Looks at its Audience: A Report of Film Audience Research*, Urbana: University of Illinois Press 1950. George Gallup: *Průvodce po výzkumu veřejného mínění*, Praha: Orbis 1948.

kruzích.¹²⁶ Pod jeho vedením se MPPDA přejmenovalo na Sdružení filmových producentů (*Motion Picture Association of America*, dále MPAA) a spojením několika zahraničních oddělení vzniklo Sdružení amerického filmového exportu (*Motion Picture Export Association*, dále MPEA) k jednotnému zastupování velkých studií za hranicemi Spojených států. Jednalo se o mimořádně podstatný aspekt, neboť Johnston – mj. s odvoláním na prezidenta Trumana – poukazoval na schopnost filmů vyvážet americké hodnoty a způsob života.¹²⁷ Příležitost částečně nahradit zahraničními zisky klesající výnosy z domácích kin ovšem narážela na zájmy jednotlivých zemí, jež hodlaly zabránit dominantní pozici hollywoodských děl nebo si vymoci lepší obchodní podmínky. Například ve Velké Británii vláda legislativně podpořila domácí výrobu a omezila dovoz filmů ze Spojených států, což přerostlo v otevřený spor, na jehož konci MPEA stáhlo veškeré hollywoodské filmy z kin v této zemi. V Dánsku příslušné úřady bránily většímu průniku hollywoodských děl, což vyústilo v několikaletý bojkot. Jak Velká Británie, tak Dánsko nakonec ustoupily a dohodnutý kompromis obnovil přístup dovážených děl na tamní trhy. Spolu s tím rostl počet projektů realizovaných v zahraničí, což šetřilo výdaje i poskytovalo atraktivní základ pro propagační kampaň.¹²⁸

Posílením vývozu se pochopitelně neoživila návštěvnost ve Spojených státech. Za tímto účelem se studia na konci čtyřicátých let uchýlovala mj. ke znovuuvedení dříve úspěšných titulů nebo vyrobení jejich nových verzí. Osvědčilo se promítání ambiciózních zahraničních děl ve specializovaných kinech, poněvadž mnozí váleční veteráni i nároční diváci projevíli zájem sledovat západoevropské nebo jiné filmy.¹²⁹ Ostatní divácké skupiny měly přitáhnout technologické inovace, jejichž začleněním se dokládala rozdílnost zážitku

¹²⁶ Osobnost Erica Johnstona přibližuje např. Douglas Gomery: *The Hollywood Studio System: A History*, London: British Film Institute 2008, s. 178–183.

¹²⁷ Thomas H. Guback: Hollywood's International Market. In: Tino Balio (ed.): *The American Film Industry*, Madison: University of Wisconsin Press 1985, s. 470–475. Podle producenta Waltera Wanger potřebovaly Spojené státy Hollywood „více než atomovou bombu“. Citováno podle Nitin Govil – Richard Maxwell – John McMurria – Toby Miller: *Global Hollywood*, London: British Film Institute 2001, s. 25.

¹²⁸ Případy Velké Británie a Dánska uvádí Ian Jarvie: *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920–1950*, Cambridge: Cambridge University Press 1992, s. 213–237. Klaus Petersen – Nils Arne Sørensen: Ameri-Danes and pro-American anti-Americans: Cultural Americanization and anti-Americanism in Denmark after 1945. In: Alexander Stephan (ed.): *The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism After 1945*, New York – Oxford: Berghahn Books 2006, s. 131. Genezi projektů realizovaných v zahraničí, tzv. unikající produkci (*runaway productions*), přibližuje např. Greg Elmer – Mike Gasher: Introduction: Catching Up to Runaway Productions. In: Greg Elmer – Mike Gasher (eds.): *Contracting Out Hollywood: Runaway Productions and Foreign Location Shooting*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2005, s. 7–8.

¹²⁹ Thomas Schatz: *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1999, s. 292–297. Srov. David Bordwell – Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU – NLN 2007, s. 342–343.

v kině oproti televizní obrazovce. Od počátku padesátých let prudce stoupl počet projektů vyráběných v barvě, což souviselo s přerušením monopolního přístupu velkých studií k systému Technicolor a rozvinutím konkurenčního Eastman Coloru. Tvůrci jej užívali při testování různých širokoformátových systémů, jež vyžadovaly větší promítací plátno. Vyčníval systém CinemaScope, ovšem (nejen) velká studia přistoupila k vývoji alternativních formátů a barevných systémů.¹³⁰ Některé pokusy o zavádění neotřelých technologických postupů přitom neuspěly. Například formát 3D doprovázela v roce 1952 silná, leč krátkodechá propagační kampaň. Zatímco v březnu 1953 oznamoval magazín *American Cinematographer* všudypřítomný záměr vyrábět 3D filmy, na konci téhož roku se zamýšlel, zda měl daný princip vůbec budoucnost. Výrobce totiž nutily mnohé inovace do nákladných investic s nejistým výsledkem. Studia například přecházela v důsledku novinek na elektromagnetický záznam zvuku. Širokoformátový CinemaScope kromě toho ovlivňoval kompozici záběru a přinejmenším zpočátku bránil zavedeným formálním řešením.¹³¹

Jelikož se nepodařilo zastavit odliv návštěvníků kin, přistoupili představitelé filmového průmyslu k dalším opatřením. Během padesátých let významně poklesl počet filmů, jež produkovala velká studia. Úbytek postihl rovněž síť kin ve Spojených státech, byť souběžně probíhal masivní rozvoj autokin. Tato výjimka měla dopad na skladbu produkce, studia totiž přihlížela k převažujícím návštěvníkům jednotlivých promítacích míst. Ačkoli autokina měla zpočátku nevalnou pověst a mnohé odpůrce, mezi jejich stálou klientelu se řadili mladé páry nebo rodiny.¹³² Studia se obecně zaměřovala na dospívající mládež, o čemž svědčil krom jiného sílící vliv exploatačních titulů. Naproti tomu poklesla výroba společensko-kritických filmů, dle některých pozorovatelů především coby důsledek měnícího se politického klimatu ve Spojených státech i odlišných priorit diváků. O podobných

¹³⁰ Nástup Eastman Coloru popisuje Peter Lev: *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*, New York: Scribner 2006, s. 107–109. K jednotlivým formátům a jejich ohlasu se vyjadřuje např. John Belton: *Glorious Technicolor, Breathtaking CinemaScope, and Stereophonic Sound*. In: Steve Neale (ed.): *The Classical Hollywood Reader*, London – New York: Routledge 2012, s. 355–369.

¹³¹ Články v magazínu *American Cinematographer* a prudký vývoj 3D formátu uvádí Peter Lev: *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*, New York: Scribner 2006, s. 111–112. Vliv na formální podobu děl připomíná Barry Salt: *Film Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword 2009, s. 274.

¹³² Od poloviny čtyřicátých do konce padesátých let poklesla výroba ve velkých studiích bezmála o polovinu. Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003, s. 128. O nástupu autokin, jejich opONENTech a dalších formách uvádění píše Sheldon Hall: *Ozoners, Roadshows and Blitz Exhibitionism: Postwar Developments in Distribution and Exhibition*. In: Steve Neale (ed.): *The Classical Hollywood Reader*, London – New York: Routledge 2012, s. 343–348. Kerry Segrave: *Drive-in Theaters: A History from Their Inception in 1933*, Jefferson: McFarland & Company 2006, s. 60–63.

motivech se spekulovalo v pozadí náhlé poptávky po biblických velkofilmech, vědeckofantastických titulech nebo snímcích o mladistvých delikventech.¹³³

Viditelný pokles vyráběných děl podstatně zvyšoval význam jednotlivých titulů a nutnost dohlédnout na odpovídající realizaci, k čemuž přispěla žánrová specializace nezávislých společností. Velká studia se stále častěji uchylovala k distribuci nezávislých titulů, jež zažily nebývalý rozmach. Proměnu strategie šlo přičítat tzv. balíčkovému systému (*package-unit system*), který masovou produkci nahrazoval větším důrazem na jednotlivé projekty. Detailní dělba práce zde zůstala zachována, změnila se však role velkého studia během výroby a pozice klíčových účastníků. Kupříkladu někteří herci si prostřednictvím agentů vymohli větší kontrolu nad projektem nebo podíl na zisku. Konec padesátých let ekonomicky dopadl na velká studia – RKO dokonce zastavilo výrobu –, kdežto úspěch nezávislých potvrzovala mj. skutečnost, že na konci dekády pravidelně obdržely jimi produkováné snímky Oscara za nejlepší film.¹³⁴ Filmový teoretik David Bordwell ohraničil klasickou hollywoodskou kinematografii rokem 1960, aby vymezil kulminaci probíhajících změn i mezinárodní průnik stylistických aspektů, jež zpochybňovaly dominantní pozici klasicismu. Vzдор relativnosti této hranice se na ní spoléhá rovněž předložená práce.¹³⁵

1.6 Komunisté a aktivní antikomunisté ve filmovém průmyslu

Ve třicátých a čtyřicátých letech působilo ve filmovém průmyslu asi tři sta členů CPUSA, přičemž přibližně polovinu tvořili scenáristé.¹³⁶ Kromě tvůrčí práce se mnozí zapojili do paralelního úsilí filmových pracovníků rozvinout tamní odborové svazy, což se v masové míře podařilo od poloviny třicátých let. Záměrem odborů pochopitelně bylo zlepšit pracovní podmínky ve filmovém průmyslu a zároveň zajistit kreativní dohled nad výrobou.

¹³³ Kontext výroby exploatačních děl pro dospívající ličí Thomas Doherty: *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Philadelphia: Temple University Press 2002, s. 34–53. Ústup od společensko-kritických titulů uvádí např. John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 184–195. Pozadí nové poptávky viz Peter Lev: *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*, New York: Scribner 2006, s. 169–196. Srov. Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982.

¹³⁴ Posun k nezávislým a tzv. balíčkový systém blíže rozvádí David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 330–335. Úpadek RKO objasňuje např. David Bordwell – Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU – NLN 2007, s. 336.

¹³⁵ David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 10.

¹³⁶ Daniel Srch: *Na černé listině: Hollywoodští rudí a hony na čarodějnice v americkém filmovém průmyslu (1947–1960)*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2015, s. 105. Griffin Fariello: *Red Scare: Memories of the American Inquisition: An Oral History*, New York: Norton 1995, s. 255.

Technické inovace v období klasického Hollywoodu totiž posilovaly nárůst specializovaných – leč u veřejnosti nedoceněných – profesí. Jednalo se o důsledek dynamické dělby práce v produkčním systému, který upřednostňoval odborníky na jednotlivých úsecích. Mimo produkční hierarchii nezískal jednotlivec celkovou představu o výrobním procesu, což společně s mnohostrannou kontrolou bránilo vkládání nežádoucích prvků do děl.¹³⁷ Proto ani přítomnost členů CPUSA mezi filmaři neměla vést ke vzniku levicových titulů. Nicméně činnost komunistů v odborových svazech se dotýkala předně atraktivních a výrazně kreativních profesí, mezi nimiž vyčnívalo Sdružení filmových scenáristů (*Screen Writers Guild*, dále SWG). Existovalo podezření, že komunisté takto zasahovali do výroby.¹³⁸

Přestože Produkční kodex důsledně ohraničil sdělitelný rámec filmového díla, nezabránil příjemcům, aby zobrazené interpretovali po svém. Jak uvedla Janet Staiger, obeznámené publikum mohlo vyhledávat jemné narážky nebo domýšlet neúplný rámec příběhu.¹³⁹ V souvislosti s tím se nabízela otázka, zda se komunisté ve filmovém průmyslu nespolehali právě na diváckou schopnost odhalit nepřímě vyjádřená poselství. Filmová kritička a socioložka Dorothy B. Jones provedla v polovině padesátých let textuální analýzu více než sto dvaceti hollywoodských filmů ze třicátých a čtyřicátých let, na jejichž scénářích se podíleli členové CPUSA. Tito scenáristé podle autorky ve třicátých letech ojediněle a bez viditelných obtíží prosadili politicky nepřijatelný film (*Tajemný Mr. O'Hara* /1936/), případně vnášeli náznaky do zdánlivě neškodných zápletek (*Ostrov ztroskotaných* /1938/). Většina zkoumaných děl vyzněla v kontextu klasického Hollywoodu ideově neutrálně, což podle ní dokládalo oslabenou stranickou disciplínu komunistů ve filmovém průmyslu.¹⁴⁰

Případ scenáristy filmu *Blockade* a prezidenta SWG Johna Howarda Lawsona ovšem naznačoval, že nikoli bezvýhradně. Lawson náležel k oddaným členům CPUSA a

¹³⁷ Filmová teoretička Janet Staiger zmínila více než 250 různých pracovních profesí. David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 90–95, 324, 326. Srov. Gerben Bakker: *Entertainment Industrialised: The Emergence of the International Film Industry, 1890–1940*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, s. 58.

¹³⁸ Založení a vliv SWG podrobně přibližuje Larry Ceplair – Steven Englund: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1983, s. 16–41. Srov. Ronald Radosh – Allis Radosh: *Red Star Over Hollywood: The Film Colony's Long Romance with the Left*, San Francisco: Encounter 2005, s. 22–25, 44–47.

¹³⁹ Janet Staiger: Self-Regulation and the Classical Hollywood Cinema. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 6, 1991, č. 1, s. 223–224.

¹⁴⁰ Dobrodružný snímek *Tajemný Mr. O'Hara* nepřímo podporoval úsilí komunistů v Číně, zatímco komedie *Ostrov ztroskotaných* do klasického vzorce vnesla satirické postavy obchodníků se zbraněmi. Dorothy B. Jones: Communism and the Movies: A Study of Film Content. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 223, 228–229.

do uvedeného filmu o občanské válce ve Španělsku začlenil množství ideových narážek.¹⁴¹ Během druhé světové války se členové CPUSA paradoxně nepodíleli na většině prosovětsky zaměřených děl a pouze místy prezentovali své politické přesvědčení ve filmech o domácí frontě. Mezi aktivisticky laděné projekty členů CPUSA náležel kupříkladu film scenáristy Daltona Trumba a režiséra Edwarda Dmytryka *Tender Comrade* (1943), jenž komentoval zapojení žen do výroby.¹⁴² Naproti tomu ohlašovaný příklon k realismu bezprostředně po válce zprvu vítal komunistický tisk i členové CPUSA ve filmovém průmyslu. Například Edward Dmytryk stál za úspěšným filmem *Křížový výslech* (1947), který se zařadil mezi silící cyklus společensko-kritických titulů, zde konkrétně o latentním antisemitismu.¹⁴³

Nicméně angažované drama *Křížový výslech* představovalo paradoxně spíše výjimku. Jelikož CPUSA bezprostředně po válce odmítla tezi o sbližování dvou hodnotových systémů, ocitli se komunisté mezi filmaři v obtížné pozici. Jejich dilema bezděky formuloval scenárista Albert Maltz, když v únoru 1946 napsal zamyšlení nad společenskou funkcí umění. Autor odmítl vnímat hodnotu díla výhradně ideovou optikou a ocenil některé nekomunistické spisovatele, načež byl nařčen z browderismu. Maltz následně publikoval článek, v němž se od prvního textu distancoval a tím u vnějších pozorovatelů utvrdil pověst komunistů coby bezvýhradně loajálních straníků.¹⁴⁴ Mnozí členové CPUSA v Hollywoodu se izolovali, neboť představy vedení strany se neslučovaly s produkčním systémem a seberegulačním rámcem. Výhrady tlumočil mj. levicový publicista V. J. Jerome v kritickém zamyšlení nad reprezentací černošských obyvatel v hollywoodské kinematografii. Mimořádnou pozornost věnoval soudobému cyklu společensko-kritických titulů o převládajícím rasismu, jejichž domněle pokrytecký přístup rázně odmítl. Jerome soudil, že zachycené selhání jednotlivců neodpovídalo hlubší vadě systému, jenž generoval rasovou segregaci. Pobídl proto levicové filmaře, aby tvořili výhradně mimo struktury filmového průmyslu, pakliže zájmy komerční

¹⁴¹ Komplexní portrét Lawsona zpracoval Gerald Horne: *The Final Victim of the Blacklist: John Howard Lawson, Dean of the Hollywood Ten*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2006. Srov. John Howard Lawson: Skladba filmu. In: Jaroslav Brož – Ljubomír Oliva (eds.): *Film je umění*, Praha: Orbis 1963, s. 167–199, kde Lawson předložil ambiciózní nástin vzorců vyprávění a hollywoodského stylu.

¹⁴² K oslabené stranické aktivitě během války přihlíží Dorothy B. Jones: *Communism and the Movies: A Study of Film Content*. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 211–212.

¹⁴³ Počáteční postoj CPUSA připomíná Will Straw: *Documentary Realism and the Postwar Left*. In: Frank Krutnik – Steve Neale – Brian Neve – Peter Stanfield (eds.): *'Un-American' Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2007, s. 130–132.

¹⁴⁴ Albert Maltz: *What Shall We Ask of Writers?*. *The New Masses* 21, 1946, č. 7, s. 19–22. Albert Maltz: *Moving Forward*. *The New Masses* 21, 1946, č. 15, s. 8–9. Tuto epizodu v širší perspektivě hodnotí John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 82–92. Srov. Ronald Radosh – Allis Radosh: *Red Star Over Hollywood: The Film Colony's Long Romance with the Left*, San Francisco: Encounter 2005, s. 123–136.

estetiky neumožnily patřičně kritickou analýzu společnosti.¹⁴⁵ Vzdor těmto hlasům se někteří levicově orientovaní tvůrci až do konce čtyřicátých let podíleli na společensko-kritických filmech noir, které filmový historik Thom Anderson označil spojením *film gris*.¹⁴⁶

Chystaná antikomunistická opatření ve filmovém průmyslu se nerodila snadno. Na konci třicátých let skončil pokus tzv. Diesova sněmovního výboru o slyšení filmových pracovníků za účelem doložení komunistické infiltrace nezdarem, přičemž válečné spojení se Sovětským svazem podobnému úsilí nepřálo. Přesto stálo v roce 1944 několik vlivných představitelů Hollywoodu u zrodu Aliance filmového průmyslu pro zachování amerických hodnot (*Motion Picture Alliance for the Preservation of the American Ideals*, dále MPA). Vznik této organizace posílil činnost aktivních antikomunistů, jež poprvé získali vlivného spojence přímo ve strukturách filmového průmyslu. Ředitel FBI J. Edgar Hoover, který od počátku čtyřicátých let tajně shromažďoval materiály o vybraných filmařích a projektech, se po válce ujal vůdčí role koordinátora při chystaném střetnutí s Hollywoodem. V atmosféře stále citelnějšího napětí mezi oběma supervelmocemi se spolu s dalšími rozhodl iniciovat slyšení, kde by konfrontoval mediálně atraktivní filmový průmysl. Do rodící se antikomunistické koalice byla přizvána obdobně smýšlející MPA, reprezentovala totiž vlivné režiséry, herce i producenty, kteří mohli dosvědčit domnělý nárůst levicových aktivit ve filmovém průmyslu.¹⁴⁷ Posledním článkem se stal HUAC, jemuž se svěčila vděčná role: měl veřejně odhalit komunistickou infiltraci ve filmovém průmyslu. Výhradní podíl viny ulpěl na výboru právě proto, že se pasoval do role mocného vyšetřovatele. Uzavřené jednání v květnu 1947 potvrdilo ochotu některých členů MPA vypovídat, načež HUAC přistoupil k organizaci veřejného a médii štědře pokrytého slyšení, které se uskutečnilo o šest měsíců později.¹⁴⁸

¹⁴⁵ V. J. Jerome: *The Negro in Hollywood Films*, New York: Masses & Mainstream 1950, s. 20–51, 60–64. Srov. Howard Fast: *Literatura a skutečnost*, Praha: Svoboda 1951, s. 121. John Howard Lawson: *Film v boji idejí*, Praha: Československý státní film 1955.

¹⁴⁶ Thom Andersen: Red Hollywood. In: Frank Krutnik – Steve Neale – Brian Neve – Peter Stanfield (eds.): *'Un-American' Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2007, s. 225–263. Srov. Thom Andersen – Noël Burch: *Les communistes de Hollywood: Autre chose que des martyrs*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle 1994. Charles Maland: Film Gris: Crime, Critique, and Cold War Culture in 1951. *Film Criticism* 26, 2002, č. 3, s. 1–30. Joshua Hirsch: Film Gris Reconsidered. *Journal of Popular Film and Television* 34, 2006, č. 2, s. 82–93.

¹⁴⁷ Mnohdy nestabilní spojení antikomunistické koalice a její pozadí přibližuje John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 106–130. Srov. Dan Gilbert: *Moscow over Hollywood*, Washington: Christian Press Bureau 1947. The Motion Picture Alliance for the Preservations of American Ideals: *Screen Guide for Americans*, California: The Motion Picture Alliance for the Preservations of American Ideals 1947, kde bylo slovy spisovatelky a filozofky Ayn Rand předloženo veřejné stanovisko MPA.

¹⁴⁸ Larry Ceplair – Steven Englund: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1983, s. 254–261.

Kromě aktivně antikomunisticky orientovaných filmařů a vysokých představitelů studií byla v říjnu 1947 předvolána skupina nepřátelských svědků, jejichž dotazování na členství ve CPUSA připomínalo nátlak. Levicoví scenáristé dávali okázalé najevo své pohrdání výborem, přirovnávali jeho metody k nacistickému Německu a poukazovali na skrytý antisemitismus v pozadí slyšení. Ani přátelští svědci neakceptovali veškeré poznatky HUAC; přinejmenším odmítali tezi o prorůstání komunistické propagandy do výroby a například producent Dore Schary připustil, že by zaměstnal kvalifikovaného člena CPUSA.¹⁴⁹ Přibližně šest týdnů po slyšení ale Scharyho podpis nechyběl pod kolektivně přijatým Waldorfským prohlášením (*Waldorf Statement*), podle něhož Hollywood vědomě nezaměstnal člena CPUSA ani jiné skupiny, která si vytkla za cíl svrhnout vládu Spojených států.¹⁵⁰ Deset nepřátelských svědků přišlo o práci a ocitli se před soudem, kde byli obžalováni z pohrdání Kongresem a odsouzeni k ročnímu trestu odnětí svobody. Přestože filmový průmysl zdánlivě splnil ideové zadání, HUAC po čtyřech letech přistoupil k dalšímu slyšení. Na něm rozvinul praxi dotazování komunistů i někdejších straníků nebo blízkých sympatizantů. Traumatizujícím výsledkem se stala strmě narůstající černá listina a poničené vztahy napříč komunitou.¹⁵¹ Když se scenárista a někdejší komunista Dalton Trumbo ohlížel za poválečnými antikomunistickými postihy ve filmovém průmyslu, odmítal uvádět viníky mezi filmaři. Za složitou situací s četnými dilematy totiž nacházel pouze oběti.¹⁵²

Pakliže by výklad zůstal omezen na předložený rámec, mohlo by se zdát, že Hollywood nedobrovolně realizoval záměry výboru. Širší souvislosti ovšem podobný obraz značně korigovaly ve prospěch teze, že filmový průmysl s některými požadavky nečekaně souzněl, případně se jim nebránil. Slyšení významně dopadlo na silné odbory jednotlivých

¹⁴⁹ K analogiím se uchýlili mj. scenáristé John Howard Lawson a Albert Maltz. Schary se proti výboru vymezil, když byl dotazován na Hannse Eislera; hudebního skladatele a člena CPUSA. House Committee on Un-American Activities: *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Washington: United States Government Printing Office 1947, s. 294, 366, 472.

¹⁵⁰ Plné znění Waldorfského prohlášení nabízí např. Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 215–217.

¹⁵¹ Vyčerpávající vyprávění o výsledcích, odsouzených deseti scenáristech a černé listině nabízí revizionisté i post-revizionisté. Victor S. Navasky: *Naming Names*, New York: Hill and Wang 2003. Larry Ceplair – Steven Englund: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1983, s. 254–298, 349–425. Post-revizionistický pohled přináší Ronald Radosh – Allis Radosh: *Red Star Over Hollywood: The Film Colony's Long Romance with the Left*, San Francisco: Encounter 2005, s. 137–234. Srov. Richard Maltby: *Made for Each Other: The Melodrama of Hollywood and the House Committee on Un-American Activities, 1947*. In: Philip Davies – Brian Neve (eds.): *Cinema, Politics, and Society in America*, Manchester: Manchester University Press 1981, s. 76–96. Daniel Srch: *Na černé listině: Hollywoodští rudí a hony na čarodějnice v americkém filmovém průmyslu (1947–1960)*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2015, s. 116–139.

¹⁵² Klíčovou pasáž projevu *Only Victims* uvádí např. Larry Ceplair – Christopher Trumbo: *Dalton Trumbo: Blacklisted Hollywood Radical*, Lexington: The University Press of Kentucky 2015, s. 481.

profesí a utlumilo jejich nátlakový potenciál, který představitele studií často stavěl do nevýhodné pozice.¹⁵³ Levicově orientovaná část dobové produkce opakovaně reflektovala antisemitismus ve společnosti, což posilovalo ambivalentní veřejný obraz (židovského) Hollywoodu. Vlivní židovští producenti se dostávali pod rostoucí tlak, poněvadž se souběžně posouvalo uspořádání filmového průmyslu ke korporátnímu a více anonymizovanému způsobu řízení.¹⁵⁴ K tomu všemu docházelo uprostřed projednávání žaloby ministerstva spravedlnosti, v jejímž důsledku studia neuhájila praxi vertikální integrace. Bylo proto v zájmu Hollywoodu působit patriotisticky i pevně při seberegulaci a ochraně investic.

HUAC si všímal domněle závadné filmové produkce, nedodal však slíbený seznam titulů a od zevrubných analýz ustoupil po velmi rozpačitě přijatém vystoupení Ayn Rand, během něhož si spisovatelka a filozofka emotivně stěžovala na neautentické vyličení sovětského způsobu života ve filmu *Song of Russia* (1944).¹⁵⁵ Výbor nabízel alternativu: výrobu antikomunistických filmů, za něž se vyslovalo hned několik přátelských svědků. Členové výborů i dotazovaní uváděli při zdůvodnění předpokládaný komerční potenciál a v menší míře osvětovou funkci.¹⁵⁶ Dané pořadí mělo opodstatnění, výbor si totiž předsevzal doložit údajnou komunistickou propagandu, tudíž kritizoval agitační prvky ve společensko-kritických dílech. Vzdělávací funkce antikomunistického filmu neměla zastínit závazek bavit publikum. V důsledku sílící potřeby vyvážit klesající příjmy distribucí do zahraničí se mimoto dala osvěta boje proti komunistům vyvážet. Relativní podřízenost představám HUAC i jejich účelovou interpretaci dokládalo paralelní jednání zástupců průmyslu s filmovými monopoly v sovětské sféře vlivu. Potenciálně sporný krok se omlouval vlastenecky, tj. zažehnutím touhy

¹⁵³ Intenzivní pohyb v odborových svazech filmových profesí bezprostředně po válce a jeho vážné dopady popisuje Gerald Horne: *Class Struggle in Hollywood, 1930–1950: Moguls, Mobsters, Stars, Reds, and Trade Unionists*, Austin: University of Texas Press 2001, s. 39–96, 153–228.

¹⁵⁴ Zmíněné úvahy vnáší do debaty Jon Lewis: *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*, New York – London: New York University Press 2000, s. 11–49. Srov. Steven Carr: *Hollywood and Anti-Semitism: A Cultural History up to World War II*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, s. 278–292.

¹⁵⁵ Její analýza filmu *Song of Russia* viz House Committee on Un-American Activities: *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Washington: United States Government Printing Office 1947, s. 83–90. Za pohromu pro slyšení to označil např. John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 137. Srov. Robert Mayhew: *Ayn Rand and Song of Russia: Communism and Anti-Communism in 1940s Hollywood*, Lanham: Scarecrow Press 2005, který věnoval celou knihu obhajobě uvedené výpovědi.

¹⁵⁶ Doporučení vyrábět antikomunistické filmy přednesli kupříkladu herci Adolphe Menjou a Robert Taylor. Nebránili se jim ani předvolaní producenti Jack Warner nebo Louis B. Mayer. House Committee on Un-American Activities: *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Washington: United States Government Printing Office 1947, s. 28–29, 76, 101, 170.

po kapitalismu při uvedení hollywoodských filmů v tomto regionu.¹⁵⁷ I když se pochopitelně nedalo očekávat dojednání distribuce antikomunistických filmů do Sovětského svazu, jejich průnik na západoevropský trh nebo do Skandinávie mohl vyvolat u těchto diváků politickou odezvu. Tisk průběžně referoval o konkurenčním filmovém výkladu podstaty studené války ze strany zemí v sovětské sféře vlivu. Kromě toho docházelo v Sovětském svazu k nelegálnímu uvádění některých hollywoodských děl – kupříkladu filmu *Pan Smith přichází* –, do jejichž kopií se zasahovalo za účelem tendenčního vylíčení poměrů ve Spojených státech. Antikomunistická produkce se proto nabízela coby vyvažující činitel.¹⁵⁸

Produkční systém v období klasického Hollywoodu zabezpečoval optimální výrobní prostředí, jehož stimulem zůstal zisk a oslovení mnoha rozmanitých příjemců. Od dvacátých let filmový průmysl přistupoval k pevně vymezené seberegulaci, aby zabránil hrozbě vnější regulace na federální úrovni, o níž usilovali kritici Hollywoodu, potažmo antitrustové žalobě proti oligopolní praxi velkých studií. Vývoj ve filmovém průmyslu sledovali aktivní antikomunisté, které znepokojovala tamní činnost několika stovek členů CPUSA, především od konce třicátých let a během války. Hollywood aktivně podporoval spojence ve válečném úsilí, včetně Sovětského svazu. Bezprostředně po válce se filmový průmysl potýkal s úbytkem domácího publika, problémy na mezinárodních trzích, postavením oligopolní praxe mimo zákon, jakož i slyšením HUAC ve věci domnělé komunistické infiltrace mezi filmovými pracovníky. Za akcí stáli stoupenci antisubversivní ortodoxie. Studia na výzvy reagovala různě, mj. zavedením technologických inovací nebo snížením počtu vyráběných děl. Jedním z viditelných aspektů byl náhlý nárůst antikomunistických děl, jimž je věnován zbytek práce.

¹⁵⁷ Jindřiška Bláhová: *A Tough Job for Donald Duck: Hollywood, Czechoslovakia, and Sellings Films behind the Iron Curtain*, Dizertační práce, Norwich – Praha: School of Film and Television Studies – Katedra filmových studií FF UK 2010, s. 127–134. Srov. Jindřiška Bláhová: Hollywood za železnou oponou. Jednání o nové smlouvě o dovozu hollywoodských filmů mezi MPEA a ČSR (1946–1951). *Iluminace* 20, 2008, č. 4, s. 31–32.

¹⁵⁸ O interpretacích studené války z druhé strany psal např. H. Zu Lowenstein: Films Figure in Berlin's 'Cold War'. *Motion Picture Daily* 64, 1948, č. 60, (24. 9.), s. 6. Vůči promítání filmu *Pan Smith přichází* v Sovětském svazu plánoval Hollywood zasáhnout žalobou. Anonym: Russia Now Using 'Mr. Smith' as Anti-U.S. Weapon. *Harrison's Reports* 32, 1950, č. 51, s. 201. Anonym: U. S. Protests to Moscow Officially On 'Smith' Issue. *Motion Picture Daily* 69, 1951, č. 14, (19. 1.), s. 1, 3.

2/ Hollywood a potírání (anti)komunistů

„Pokud Komunistická strana ve Spojených státech natolik postrádá kázeň a soudržnost, jak se to z filmu jeví (...) její jediný potenciál patrně spočívá v tom, že se uchechtáme k smrti.“
Bosley Crowther o filmu *The Red Menace* (1949)¹⁵⁹

„Příjemná změna oproti současnému trendu pracně bádát ve složkách FBI.“
Penelope Houston o filmu *Diplomatic Courier* (1952)¹⁶⁰

„Doposud nejzávažnější urážka dánského filmového publika.“
Werner Thierry o filmu *I Was a Communist for the FBI* (1951)¹⁶¹

„Jestli vás to uráží, nahrad'te slovo komunista slovem kapitalista a dostanete úžasný film.“
Luc Moullet o filmu *Pickup on South Street* (1953)¹⁶²

Následující kapitola si klade za cíl pokrýt kontexty, jež se pojí s antikomunistickým cyklem. Úvodní podkapitola nabízí pracovní definici antikomunistického filmu, posléze antikomunistického cyklu. Součástí výkladu zůstává vyjasnění pojmového zmatku v dosavadním výzkumu. Navazují dvě podkapitoly: první přibližuje výrobu a divácké přijetí antikomunistických filmů produkovaných ve Spojených státech do roku 1941, zatímco druhá se zaměřuje na totéž v případě antikomunistického cyklu, tedy od roku 1948 do konce padesátých let. U těchto pasáží se lze velmi často opřít pouze o soudobé články v novinách nebo časopisech. Závěrečné dvě podkapitoly se věnují kritickému přijetí antikomunistického cyklu, přičemž dosavadní výzkum dělí na soudobé a zpětné reflexe. Kapitola zamýšlí vyhodnotit dosavadní poznatky o antikomunistickém cyklu, připomenout opomíjenou pluralitu názorů v synchronní fázi – o čemž svědčí výše uvedené citace – a vymezit se vůči jednostrannému náhledu v diachronní fázi výzkumu. Přítomné argumenty se stanou východiskem při navržení dynamického antikomunistického cyklu v analytické kapitole.

¹⁵⁹ Citováno podle Bosley Crowther: 'The Red Menace', Dealing with Communist Party in U. S., Shown at the Mayfair. *The New York Times* 98, 1949, č. 178, (27. 6.), s. 18.

¹⁶⁰ Citováno podle P. H.: Diplomatic Courier, U.S.A., 1952. *Monthly Film Bulletin* 19, 1952, č. 222, s. 90.

¹⁶¹ Citováno podle Werner Thierry: Den hidtil groveste fornærmelse mod dansk biografpublikum. *Land og folk* 8, 1952, č. 43, (13. 2.), s. 9.

¹⁶² Citováno podle Luc Moullet: La splendeur du Paradoxe. *Cahiers du Cinéma* 21, 1961, č. 121, s. 48.

2.1 Antikomunistický a cyklus při hledání definice

Spojení *antikomunistický film* se vyznačuje obvyklými definičními těžkostmi, které filmový teoretik Andrew Tudor označil coby „empirikovo dilema“. Aby mohl badatel přistoupit k analýze kategorie, musí definovat schéma. Například vymezení westernu podle Tudora probíhá izolováním vybraných filmů, jejichž prvky se stanoví buď přímo z děl, nebo na základě kulturních očekávání.¹⁶³ Ačkoli filmová teoretička Janet Staiger k těmto dvěma postupům přidala ještě idealistickou a empirickou metodu, připustila limity každé z nich.¹⁶⁴ Pro účely předložené práce je antikomunistický snímek pracovníě definován tímto způsobem: jednalo se o celovečerní hraný film, který do hlavní zápletky začleňoval prvky explicitně odsuzující domácí, potažmo zahraniční komunistické hnutí; připomínal tím ohrožení jednotlivce i společenského uspořádání, pakliže by komunisté dosáhli jakékoli moci.

Uvedená definice je odvozena od snímků a rétoriky v dosavadním myšlení o *antikomunistickém cyklu*, tj. rozšířeného spojení pro antikomunistické filmy, jež vznikly ve Spojených státech na konci čtyřicátých a v padesátých letech. Toto spojení akceptovaly dva texty, které provedly podstatné kroky k přesnějšímu vymezení zkoumané oblasti: (a) studie filmové kritičky a socioložky Dorothy B. Jones z poloviny padesátých let, jež téma ve Spojených státech nastolila a usilovala o podrobný soupis sledovaných snímků, (b) stať filmového historika Thomase Dohertyho, který navrhl periodizaci cyklu a vymezil klíčové prvky u několika zkoumaných děl.¹⁶⁵ Nejednotnost v rámci výzkumu nicméně způsobila, že se při zmínkách o antikomunistickém cyklu mnohdy objevovala alternativní spojení; jak v publicistické, tak v odborné literatuře. Uživatelé obecného označení *studenoválečné filmy* se osvobodili od jemných terminologických odstínů i přesných ohraničení na úkor sloučení

¹⁶³ Andrew Tudor: Genre. In: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press 2003, s. 5. Srov. „Pokud chceme vědět, co je western, musíme se podívat na určité typy filmů. Ale jak víme, na jaké se podívat, dokud nevíme, co je to western?“ Citováno podle Edward Buscombe: *The Idea of Genre in the American Cinema*. In: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press 2003, s. 13.

¹⁶⁴ Idealistická metoda spočívá v posouzení vzorců a konvencí vůči jednomu vzorovému filmu, kdežto ta empirická na základě zevrubného pozorování, které vymezí nezbytné a dostatečné prvky. Janet Staiger: *Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History*. In: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press 2003, s. 187.

¹⁶⁵ Dorothy B. Jones: *Communism and the Movies: A Study of Film Content*. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 214–218, 300–301. Thomas Doherty: *Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954*. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 15–27.

ideově nesourodých snímků.¹⁶⁶ Autoři bez vazby na probíhající debatu mnohokrát volili prosté označení *antikomunistické filmy*. Jiní se snažili prosadit hravé a zpravidla ironické popisy.¹⁶⁷ Jeden z těchto sugestivních názvů – *filmy Red Scare* – se začal po roce 2000 objevovat nezávisle u několika autorů. Předložená práce se o něj opírá nikoli proto, aby nahradil zažitý obrat *antikomunistický cyklus*, nýbrž aby v jeho rámci vymezil relativně soběstačně stojící skupinu děl.¹⁶⁸ Spojení *filmy Red Scare* vystihuje zesílené napojení těchto snímků na konkrétní proměny ve společnosti, nicméně vyžaduje doplňující odlišení. Identické pojmenování totiž uváděly některé studie, jež se věnovaly antikomunistické produkci vzniklé v důsledku nepokojů ve Spojených státech na konci roku 1919.¹⁶⁹ S ohledem na dobově uplatňované rétorické obraty by přiměřená varianta patrně zněla *antibolševický cyklus*, ovšem tato debata přesahuje předložený text. Existence srovnatelné skupiny děl v odlišném kontextu minimálně připomíná význam sledování antikomunistického cyklu v historické kontinuitě.

Zpřesňující komentář vyžaduje rovněž pojem *cyklus*. Do soudobé debaty ho publicisté vnesli záhy, aniž by byl jakkoli definován.¹⁷⁰ Určitou představu o soudobém chápání cyklů poskytuje například stejnojmenná studie filmového teoretika Richarda Griffitha, jež zkoumala vztah vybraných filmů z počátku třicátých let k jejich společenskému kontextu.¹⁷¹

¹⁶⁶ Např. politolog Michael Rogin vymezil „studenoválečný konsenzus“ lety 1943 až 1964. Michael Rogin: *Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology*, California: University of California Press 1988, s. 238. Srov. Raymond Durgnat: *Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir*. In: Alain Silver – James Ursini (eds.): *Film Noir Reader*, New York: Limelight Editions 1996, s. 50, který spojením vytváří hybridní obrat: *studenoválečný antikomunistický cyklus*.

¹⁶⁷ Spojení *antikomunistické filmy* uvádí např. Victor S. Navasky: *Naming Names*, New York: Hill and Wang 2003, s. 302. Gregory D. Black: *The Catholic Crusade Against the Movies, 1940–1975*, Cambridge: Cambridge University Press 1998, s. 175. Joel H. Spring: *Images of American Life: A History of Ideological Management in Schools, Movies, Radio, and Television*, Albany: State University of New York Press 1992, s. 178. Coby *quickies* nebo *communist-under-the-bed films* je označují Thomas Cripps: *Hollywood's High Noon: Moviemaking & Society before Television*, Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press 1997, s. 211. Michael J. Strada – Harold R. Troper: *Friend or Foe?: Russians in American Film and Foreign Policy, 1933–1991*, Maryland – London: Scarecrow Press 1997, s. 93.

¹⁶⁸ Spojení *filmy Red Scare* přináší např. John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 159. Wheeler Winston Dixon: *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, s. 195. Michael Barson – Steven Heller: *Red Scared!: The Commie Menace in Propaganda and Popular Culture*, San Francisco: Chronicle Books 2001. Srov. Nicholas Christopher: *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*, New York: The Free Press 1997, s. 52, který volí spojení *filmy noir Red Scare*.

¹⁶⁹ Např. Larry Langman: *American Film Cycles: The Silent Era*, Westport – London: Greenwood Press 1998, s. 307–318.

¹⁷⁰ Např. Thomas F. Brady: *Hollywood Resume: Second Film in Anti-Red Cycle Starts* – Addenda. *The New York Times* 97, 1948, č. 151, (30. 5.), s. X5. Anonym: 'I Married a Communist' with Laraine Day and Robert Ryan. *Harrison's Reports* 31, 1949, č. 39, s. 154. Srov. Grigorij Alexandrov: *Hollywood ve službách válečných štváčů. Rudé právo* 31, 1951, č. 29, (4. 2.), s. 5.

¹⁷¹ Autor vnímal vzorek děl coby odraz sociálních nepokojů (studie vyšla v roce 1949). Richard Griffith: *Cycles and Genres*. In: Bill Nichols (ed.): *Movies and Methods: Volume 1*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1976, s. 111–118.

Systematičtější cykly analyzovala filmová teoretička Amanda Ann Klein, podle níž zpravidla nevykazují ustálené vzorce vyprávění nebo stylistické pravidelnosti, nýbrž rysy aktuální společenské poptávky. Nestabilita cyklů tkví v proměnlivém zájmu diváků a dalších vlivných skupin o udržení jednotlivých témat ve veřejné debatě. Cykly tudíž neodráží myšlení o daném jevu, naznačují toliko jeho nevyčerpaný komerční potenciál.¹⁷²

Aby pracovní definice antikomunistického filmu nezahrnovala sporné tituly, je nezbytné uvést příklady děl, které výzkum antikomunistického cyklu vyloučil. Tím se podaří nevyhnutelné empirikovo dilema přinejmenším zmírnit. Zavádějící označení filmu za antikomunistický může probíhat: (a) účelově ze strany tvůrců, (b) interpretací implicitních narážek v odborných statích nebo publikacích, (c) na základě okrajových antikomunistických zmínek ve filmu. Ani v jednom případě nelze boj proti komunistům pokládat za explicitně přítomný a současně důsledně rozvíjený prvek. Přihlášení tvůrce k aktivnímu antikomunismu nemělo dostatečnou váhu, pakliže se jednalo o výrok přibližující film bez postav komunistů. Když například režisér Elia Kazan vypověděl před HUAC, že byl snímek *Viva Zapata!* (1952) o mexickém revolucionáři z počátku dvacátého století antikomunistický, prokazoval tím předně loajalitu výboru i producentu Darrylu F. Zanuckovi, který si nepřál politické spory. Relativitě daného označení nahrával opoziční postoj levicového deníku *The Daily Worker*, podle něhož snímek reprezentoval trockismus.¹⁷³ Obdobný interpretační chaos postihl Kazanův pozdější film *V přístavu* (1954), před jehož domnělou ideovou zákeřností varovala FBI i člen CPUSA John Howard Lawson, ač každá strana argumentovala zcela opačně.¹⁷⁴

Mezi antikomunistické nenáleží ani filmy bez postav komunistů, jež se snažili tímto způsobem vnímat teprve publicisté nebo historici. Interpretace biblických eposů nebo vědeckofantastických děl coby vyjádření obav společnosti před zotročením poskytlo podnět k mnoha studiím i odborným publikacím. Některé z nich nepřímou naznačovaly, že povahu

¹⁷² Amanda Ann Klein: *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*, Austin: University of Texas Press 2011, s. 4.

¹⁷³ Dotyčnou pasáž Kazanova slyšení před HUAC přináší House Committee on Un-American Activities: *Communist Infiltration of Hollywood Motion-Picture Industry – Part 7*, Washington: United States Government Printing Office 1952, s. 2413. Peter Lev: *Twentieth Century-Fox: The Zanuck-Skouras Years, 1935–1965*, Austin: University of Texas Press 2013, s. 210. Postoj listu *The Daily Worker* zmiňuje Albert Auster – Leonard Quart: *American Film and Society since 1945*, Santa Barbara – Denver – Oxford: Praeger 2011, s. 48.

¹⁷⁴ John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 205. John Howard Lawson: Hollywood a newyorští dokaři. *Film a doba* 1, 1955, č. 3–4, s. 171.

studenoválečného myšlení odhalovala spíše ukrytá poselství než antikomunistický cyklus.¹⁷⁵ Rovněž zde docházelo k vzájemně se vylučujícím interpretacím, jak dokládalo například paralelní čtení westernu *V pravé poledne* (1952) jakožto antikomunistického i anti-antikomunistického podobenství. Hledání nevyslovených traumat se nápadně rozšířilo, tudíž obdobným výkladům neunikla mj. soudobá díla Alfreda Hitchcocka nebo Orsona Wellese.¹⁷⁶ Složitější případ nepřímo uvedeného poselství se vyskytl ve filmech *Děti velké revoluce* (1921) nebo *Desatero přikázání* (1956). Oba snímky obsahují antikomunistickou poznámku v úvodním mezititulku – respektive prohlášení režiséra – coby klíčový podnět. Třebaže hlavní zápletky navazovaly na tato přihlášení k aktivnímu antikomunismu, činily tak nepřímo, filmy totiž byly situovány do prostředí, v nichž se postavy nemohly hlásit ke komunistům ani k antikomunistům: francouzská revoluce (*Děti velké revoluce*) a starověk se zřetelem k životu Mojžíše (*Desatero přikázání*), Proto zůstaly na implicitní rovině, byť značně nestandardní. Naproti tomu antikomunistický cyklus zahrnoval pouze díla, která explicitně odsuzovala komunistické hnutí (nejen) ve Spojených státech, potažmo existující socialistická zřízení.

Vyslovený kritický soud ovšem nestačil, jestliže nebyl důsledně rozvíjen a neusměrňoval konání postav. Kdyby se libovolný projekt obsahující podobnou narážku řadil mezi antikomunistické filmy, náležela by tam kupříkladu komedie *Ztřeštěná* (1938), rodinný snímek *Santa si podmaňuje marťany* (1964) nebo drama *Nemocnice* (1971) – tj. díla, jejichž hrdiny trápí zcela jiné starosti, byť okrajově naznačí antikomunistický postoj.¹⁷⁷ Dokonce ani vnesení zákeřně jednající a stereotypně vyličené vedlejší postavy nemuselo reprezentovat ideový antagonismus, nýbrž ironické nakládání s konvencemi: ve snímku *Star Trek IV: Cesta*

¹⁷⁵ Implicitní poselství upřednostňuje např. Georges Friedman – Edgar Morin: *Sociologie filmu*. In: Marie Benešová (ed.): *Filmologický sborník II.: Film a divák: Čtyři studie ze sociologie a psychologie filmu*, Praha: Český filmový ústav 1967, s. 16. Biblické analogie nabízí např. Geraldine Murphy: *Ugly Americans in Togas: Imperial Anxiety in the Cold War Hollywood Epic*. *Journal of Film and Video* 56, 2004, č. 3, s. 3–19. Vědeckofantastické analogie uvádí např. Cyndy Hendershot: *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films*, Ohio: Bowling Green State University Popular Press 1999. Srov. Katrina Mann: 'You're Next!': Postwar Hegemony Besieged in Invasion of the Body Snatchers. *Cinema Journal* 44, 2004, č. 1, s. 49–68.

¹⁷⁶ Protichůdné interpretace filmu *V pravé poledne* shrnuje Donald Fishman: *The Cold War: Three Episodes in Waging a Cinematic Battle*. In: Marilyn J. Matelski – Lynch Street (eds.): *War and Film in America: Historical and Critical Essays*, Jefferson – London: McFarland & Company 2003, s. 51–58. Srov. Phillip Drummond: *High Noon*, London: British Film Institute 1997, s. 69–73, který se ke všem staví značně kriticky. Snímky *Okno do dvora* (1954) a *Macbeth* (1948) v souvisejícím čtení představuje Robert J. Corber: *In the Name of National Security: Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America*, Durham: Duke University Press 1993, s. 83–110. Jeff W. Marker: Orson Welles's *Macbeth*: Allegory of Anticommunism. *Literature Film Quarterly* 41, 2013, č. 2, s. 116–128.

¹⁷⁷ Ke spornému přiřazování došlo např. u filmů *Vládní prohlášení* (1948) nebo *Suddenly!* (1954). Jeffrey Richards: Frank Capra and the Cinema of Populism. In: Bill Nichols (ed.): *Movies and Methods: Volume 1*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1976, s. 70, 72. Andrew Spicer: *Film Noir*, Harlow: Longman 2002, s. 70.

domů (1986) sice ruský poručík Čechov (Walter Koenig) zcizí plutonium na výrobu jaderných zbraní, ale jelikož je členem posádky vesmírné lodi Enterprise uvízlé v minulosti, nejedná se o nepřátelský akt v rámci soupeření supervelmocí. Všechny uvedené filmy leccos sdělují o období studené války a zaslouží samostatný výzkum; ten nicméně přesahuje záměr předloženého textu, který si klade za cíl analyzovat výhradně antikomunistický cyklus.

2.2 Antikomunistická produkce před koncem druhé světové války

Revoluční vývoj v Rusku přitahoval americké filmaře od počátku nepokojů v roce 1917.¹⁷⁸ Zvýšený zájem dokládalo krom výroby též náhlé znovuuvedení děl, která se vydávala za aktuální příspěvky k ruské situaci. Například přidanou hodnotou filmu *My Official Wife* (1914) byla přítomnost herce označovaného za Lva Trockého. Třebaže budoucí lidový komisař těsně před svržením prozatímní vlády na jaře 1917 pobýval v New Yorku, snímek vznikl o tři roky dříve a domněnka se nezakládala na pravdě.¹⁷⁹ Soustavné pokusy vytěžit atraktivní téma si zaslouží krátký historický exkurz, poněvadž postupy po druhé světové válce v mnohém navazovaly na předchozí úsilí vyrábět antikomunistické filmy.

Opatření proti levicovým a anarchistickým skupinám v roce 1919 přispělo k odhodlání producentů nastolit toto polemické téma ve filmovém průmyslu. Kromě toho byli na konci roku přímo vybídnuti tajemníkem ministerstva vnitra, který nechal ustavit výbor k projednání látek propagujících amerikanismus.¹⁸⁰ Těmto procesům předcházelo uvedení snímku *Bolshevism on Trial* (1919) o neúspěšném vybudování kolektivní kolonie na Floridě, jejíž rozvrat a mocenské sklony zastavil včasný příjezd námořnictva. Předloha Thomase Dixona začlenila vyústění, které nápadně připomínalo závěr filmu *Zrození národa* (1915), tedy dřívější adaptace Dixonových románů. Snímek *Bolshevism on Trial* vzbudil vzrušené reakce, mezi nimiž vyčnívala výzva listu *Motion Picture World* prosadit vládní podporu na tyto projekty. Magazín na stejném místě pobízel čtenáře k angažovaným a konfrontačním akcím ve prospěch filmu, což přimělo producenta Isaaca Wolpera distancovat se od těchto návrhů. Nikoli naposledy se výrobce antikomunistického filmu snažil přesvědčit, že motivací

¹⁷⁸ Hranou i dokumentární produkci, která jakkoli tematizovala revoluční události v Rusku do roku 1918, zevrubně přibližuje Kevin Brownlow: *Behind the Mask of Innocence: Films of Social Conscience in the Silent Era*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1990, s. 358–367.

¹⁷⁹ David King – Francis Wyndham: *Trotsky: A Documentary*, London: Allen Lane 1972, s. 34. Uvedený mýtus přetrvává. Např. Christopher P. Jacobs – Donald W. McCaffrey: *Guide to the Silent Years of American Cinema*, Westport – London: Greenwood Press 1999, s. 303.

¹⁸⁰ Kevin Brownlow: *Behind the Mask of Innocence: Films of Social Conscience in the Silent Era*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1990, s. 452.

k výrobě byla předně zábava.¹⁸¹ Podle filmového teoretika Bena Singera snímek vyložil dobové hodnoty krajního individualismu, jehož sociální darwinismus kupodivu nezamlčoval strádání mnoha jednotlivců, pokládal to nicméně za přirozený a nevyhnutelný jev.¹⁸²

Rétorický boj proti komunistům tvůrce pochopitelně nezavazoval točit seriózní film. Potenciál žánrové zábavy nasáklé antikomunistickou zápletkou testoval například producent Thomas H. Ince, když požadoval při vzniku filmu *Americanism (Versus Bolshevism)* vytvoření hororové atmosféry. Snímek byl nakonec nepříliš úspěšně uveden pod neutrálním názvem *Dangerous Hours* (1920) a rozladěný recenzent pro magazín *Picture-Play* filmařům doporučil, aby si ve slovníku vyhledali význam slova *bolševik*. Výskyt podobných projektů od počátku dvacátých let znatelně poklesl, přesto zcela nevymizely.¹⁸³ Docházelo k tomu i bezděčně, jak dokládaly komplikace během výroby snímku *The Eternal City* (1923). Jestliže původní román hájil myšlenky křesťanského socialismu, adaptace je vynuceně převedla na antikomunistické poselství, neboť bez těchto úprav nepovolil Benito Mussolini realizaci filmu v Itálii.¹⁸⁴ Odlišný boj proti komunistům předkládal smířlivě vyznívající snímek *Plavci na Volze* (1926), který revoluční události v Rusku líčil coby vzrušující střet idejí a osudové lásky. V pozdějších letech myšlenkově značně konzervativní režisér Cecil B. DeMille dosáhl ve dvacátých letech nejvyšších tržeb tímto filmem, v němž antikomunismus nápadně tlumil.¹⁸⁵

Po nástupu zvuku usilovaly antikomunistické filmy ještě více podpořit své hodnoty atraktivním prostředím. Například snímek *Fighting Youth* (1935) se odehrával na univerzitě, tudíž pokus nasazených komunistů o rozvrat místního fotbalového mužstva doplnila sportovní klání i milostná vyznání. Scenáristé filmu *Red Salute* (1935) připojili antikomunistické poselství k mimořádně úspěšnému vzorci romantické komedie *Stalo se jedné noci* (1934).

¹⁸¹ Přepis výzvy časopisu *Motion Picture World* zasazený do širšího kontextu viz tamtéž, s. 444–445.

¹⁸² Ben Singer: 1919: Movies and Righteous Americanism. In: Charlie Keil – Ben Singer (eds.): *American Cinema of the 1910s: Themes and Variations*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2009, s. 229–234.

¹⁸³ Pokyny producenta popisuje Steven J. Ross: *Working-Class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America*, Princeton: Princeton University Press 1999, s. 319. Tržby uvádí Brian Taves: *Thomas Ince: Hollywood's Independent Pioneer*, Lexington: The University Press of Kentucky 2011, s. 152. Zklamání recenzenta zmiňuje Kevin Brownlow: *The Parade's Gone By...*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1968, s. 264. Vyčerpávající výklad dalších projektů – včetně nerealizovaných – přináší Michael Slade Shull: *Radicalism in American Silent Films, 1909–1929: A Filmography and History*, Jefferson – London: McFarland & Company 2011, s. 71–110.

¹⁸⁴ Kevin Brownlow: *Behind the Mask of Innocence: Films of Social Conscience in the Silent Era*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1990, s. 457–459.

¹⁸⁵ Snímek utržil bezmála půldruhého milionu dolarů. Robert S. Birchard: *Cecil B. DeMille's Hollywood*, Lexington: The University Press of Kentucky 2004, s. 365. Podporu mu vyslovila mj. spisovatelka a filozofka Ayn Rand. Anne C. Heller: *Ayn Rand and the World She Made*, New York: Doubleday 2009, s. 59.

V obou filmech se svobodomyslná dcera vzpírá rozkazům autoritativního otce, načež je předstírán její únos. Hrdinky se svorně zamilují do domnělého únosce, přičemž ta ve snímku *Red Salute* rovněž rozváže kontakty s členem CPUSA a porozumí hodnotám Spojených států. Uvedení doprovázely intenzivní a tiskem hojně zachycené protesty levicových studentů, kteří nesouhlasili se zobrazením domnělé radikalizace univerzit ve filmu.¹⁸⁶

Producentům se na konci třicátých let podařilo prosadit antikomunistický motiv do projektu, aniž by výsledek zůstal spojován výhradně s politikou. Romantická komedie *Ninočka* (1939) patřila předně k mezníkům herečky Greta Garbo, jejíž tvář se stala poznávacím znamením reklamní kampaně.¹⁸⁷ Snímek byl situován do Francie, kde se nekompromisní sovětská soudružka zamiluje a nenadále objeví životní uspokojení. Satirické ladění a atraktivní lokace zapůsobily na kritiku i diváky po celém světě. Komedie režiséra Ernsta Lubitsche utržila více než dva milióny dolarů; rovnou polovinu generoval zahraniční trh, přestože byl film zakázán mj. v Itálii, Bulharsku nebo Estonsku.¹⁸⁸ Studio MGM záhy zopakovalo vzorec filmem *Comrade X* (1940) a zdálo se, že rodící se cyklus antikomunistických satir mohl jistý čas uspokojit poptávku; v rychlém sledu totiž vznikly podobně orientované snímky *He Stayed for Breakfast* (1940) a *Public Deb No. 1* (1940).¹⁸⁹

Nicméně se vstupem Spojených států do druhé světové války byla kritika Sovětského svazu coby válečného spojence nežádoucí. Jestliže na konci třicátých let nahradila předělávka dobrodružného filmu *Beau Geste* (1939) o třech bratrech ve službách legie záporné postavy Belgičana a Francouze dvěma Rusy, od roku 1942 by se OWI proti takové záměně patrně negativně vymezil, soustavně totiž nabádal k pozitivnímu vyličení sovětského spojence. Filmový historik Kenneth Lloyd Billingsley dokonce soudí, že komunisté vytrvale hrozili bojkotem a zastrašovali případné tvůrce antikomunistických filmů.¹⁹⁰ Těžkostem při prosazování podobné látky opakovaně čelila Ayn Rand. Ačkoli práva na její román *Zdroj*

¹⁸⁶ John Joseph Gladchuck: *Hollywood and Anticommunism: HUAC and the Evolution of the Red Menace, 1935–1950*, New York: Routledge 2009, s. 115–118.

¹⁸⁷ William Paul: *Ernst Lubitsch's American Comedy*, New York: Columbia University Press 1983, s. 210–214. Srov. Anna Cabak Rédei: Rhetoric in Film: A Cultural Semiotical Study of Greta Garbo in *Ninotchka*. *Film International* 4, 2006, č. 6, s. 52–61.

¹⁸⁸ Scott Eyman: *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*, Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press 2000, s. 274.

¹⁸⁹ K těmto filmům se vyjadřuje např. Harlow Robinson: *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image*, Boston: Northeastern 2007, s. 111–114.

¹⁹⁰ Kenneth Lloyd Billingsley: *Hollywood Party: How Communism Seduced the American Film Industry in the 1930s and 1940s*, Rocklin: Forum 1998, s. 93. Příklad snímku *Beau Geste* uvádí Peter Bächlin: *Film jako průmysl*, Praha: Filmový ústav 1966, s. 132.

zakoupilo studio Warner Bros. bezprostředně po vydání ještě během války, adaptace vznikla teprve na konci čtyřicátých let. O jejím nerealizovaném scénáři pod názvem *Red Pawn* se v roce 1944 kladně vyjádřil producent Hal B. Wallis, aby vzápětí odmítl nevhodně vyličené sovětské reálie.¹⁹¹ Producenti se zpočátku pokoušeli přinejmenším finančně vytěžit již natočené antikomunistické filmy. Kupříkladu v lednu 1942 zamýšlelo studio MGM distribuovat snímek *Comrade X* do Švédska; tamním úřadům při schvalování dodalo úvodní mezititulek, na němž stálo, že film rozhodně nezamýšlel urazit válečného spojence.¹⁹² Jenže ani tyto metody nepomohly, jakmile OWI získal v průběhu roku dohled nad distribucí do zahraničí. Do konce války Hollywood neplánoval výrobu antikomunistických děl, nicméně za předchozí bezmála tři desetiletí prokázal, že se jim nebránil a usiloval o jejich prodejnost.

2.3 Výroba a divácké přijetí antikomunistického cyklu

Přestože slyšení HUAC na konci října 1947 nepředcházelo uvedení žádného poválečného antikomunistického filmu, nabízí se přirozeně otázka, zda jejich následnou výrobu přičítat výhradně aktivitám výboru. Viditelný podnět ze strany HUAC nelze pochopitelně opomenout, neměl by nicméně zastínit paralelní posuny ve společnosti ani ideově vlašné priority filmového průmyslu. Současně je na tomto místě nezbytné připomenout, že dosud publikované texty neumožňují vyčerpávající výklad popisovaných jevů, proto se mnohé předložené informace opírají zejména o soudobý tisk.

Již na počátku dubna 1947 uveřejnil producent Darryl F. Zanuck záměr studia Twentieth Century-Fox vyrobit film o sovětské špionáži.¹⁹³ Odvolával se na inspirativní slyšení J. Edgara Hoovera před HUAC, které se uskutečnilo přibližně šest týdnů před neveřejným zasedáním přátelských svědků za filmový průmysl. Jelikož ředitel FBI o úzkou spolupráci na projektu příliš nestál, Zanuck adaptoval osobní vzpomínky zběhlého úředníka sovětské ambasády Igora Gouzenka. Proti ohlášenému titulu obratem protestovali – coby

¹⁹¹ Podle nepotvrzených svědectví pamětníků bylo plánované natáčení adaptace románu *Zdroj za války* úředně pozastaveno. J. Hoberman: *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War*, New York – London: The New Press 2011, s. 96. Odmítání projektu s pracovním názvem *Red Pawn* přibližuje Jena Trammell: *Red Pawn: Ayn Rand's Other Story of Soviet Russia*. In: Robert Mayhew (ed.): *Essays on Ayn Rand's We the Living*, Lanham: Lexington Books 2012, s. 284.

¹⁹² V následujícím znění: „Prosíme, neberte tento film vážně – je to pouze dobrosrdečná zábava. Určitě jej nezamýšlíme jako realistický obraz dnešního Sovětského svazu nebo sovětského lidu, jehož odvaze čelit agresí všichni aplaudujeme.“ Citováno podle Erik Skoglund: *Filmcensuren*, Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts 1971, s. 217.

¹⁹³ Thomas F. Brady: *Fox to Make Film on Russian Spying*. *The New York Times* 96, 1947, č. 100, (10. 4.), s. 35.

údajně výhradní držitelé vlastnických práv – představitelé studií Warner Bros. a Columbia. Producent Jack Warner nechal zanedlouho rozpracovat vlastní antikomunistický projekt *Up Until Now*, s nímž předstoupil před HUAC, ale paradoxně od něj na konci roku ustoupil v důsledku negativní publicity, jež podle něj doprovázela slyšení.¹⁹⁴

Studio MGM postupovalo pružněji, tj. znovu uvedením filmu *Ninočka* do kin v listopadu 1947. Tato komedie nápadně zvýšila prestiž antikomunistických děl po následné distribuci do Itálie, kde se promítala před volbami do dolní komory parlamentu (*Camera dei Deputati*). Volební neúspěch Italské komunistické strany (*Partito Comunista Italiano*, dále PCI) sledovaly (nejen) Spojené státy s patrnou úlevou a jisté místní noviny dokonce přeneseně uvedly, že volby vyhrála Greta Garbo.¹⁹⁵ Nicméně o dva roky dříve nebyla pozice identického filmu zdaleka tak příznivá. Když MPEA v roce 1946 jednalo s československým filmovým monopolem o dovozu hollywoodských děl, do nabízeného seznamu nezařadilo komedii *Ninočka*, přestože měla Greta Garbo v tamním prostředí mimořádnou popularitu. Představitelé MPEA pragmaticky usoudili, že satiru na Sovětský svaz by zástupci monopolu neschválili. Tím ovšem nepřímo připustili nedostupnost těchto titulů pro trhy se silně levicově orientovanou vládou, byť mezi podněty k výrobě antikomunistických snímků mohlo patřit oslovení diváků právě v oblastech, kde se očekávalo prosazování sovětských zájmů.¹⁹⁶ Jelikož ani na konci roku nedošlo k uvedení jakéhokoli původního titulu s motivem boje proti komunistům, zopakoval člen HUAC Richard Nixon veřejně své vybídnutí. Po pár dnech vyhlásil list *Variety* antikomunistické filmy za „nejžhavější téma“ pro další měsíce.¹⁹⁷

¹⁹⁴ O protestech studií píše Daniel J. Leab: 'The Iron Curtain' (1948): Hollywood's First Cold War Movie. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8, 1988, č. 2, s. 180. Nerealizovaný projekt *Up Until Now* přibližuje např. Stephen Vaughn: *Ronald Reagan in Hollywood: Movies and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press 1994, s. 159–160.

¹⁹⁵ Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 26. Jindřiška Bláhová: Hollywood za železnou oponou. Jednání o nové smlouvě o dovozu hollywoodských filmů mezi MPEA a ČSR (1946–1951). *Iluminace* 20, 2008, č. 4, s. 22. Srov. Jennifer Fay: Becoming Democratic: Satire, Satiety, and the Founding of West Germany. *Film History* 18, 2006, č. 1, s. 6–20.

¹⁹⁶ Jindřiška Bláhová: Praha není žádný Minsk. Proces výběru hollywoodských filmů pro československý trh po druhé světové válce. *Iluminace* 21, 2009, č. 3, s. 20, 28–29.

¹⁹⁷ Výzvu Richarda Nixona přetiskl Anonym: Use Films Against Communism: Nixon. *Motion Picture Daily* 63, 1948, č. 36, (24. 2.), s. 1. Podle filmové historičky Jindřišky Bláhové mohlo stát za oddalováním produkce antikomunistických děl v těchto měsících rovněž přání nezneprátnit si představitelé filmových monopolů v sovětské sféře vlivu. Jindřiška Bláhová: *A Tough Job for Donald Duck: Hollywood, Czechoslovakia, and Sellings Films behind the Iron Curtain*, Dizertační práce, Norwich – Praha: School of Film and Television Studies – Katedra filmových studií FF UK 2010, s. 136. Článek v listu *Variety* zmiňují Larry Ceplair – Steven Englund: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1983, s. 340.

Antikomunistický cyklus zahájilo teprve uvedení snímku *The Iron Curtain* (1948) v polovině května 1948. Produkční fáze neprobíhala standardně: tvůrci podle svých slov obdrželi výhrušné dopisy a producent Darryl F. Zanuck si stěžoval na útočné telefonáty. Zápletka se odehrávala v Kanadě, představitelé státu se však od filmu razantně distancovali. Do polemiky vstoupil sovětský deník *Pravda*, když otiskl a jízlivě okomentoval uniklou kopii scénáře. Poněvadž byla do filmu vložena soudobá vážná hudba čtyř ruských skladatelů, tito společně zažalovali studio Twentieth Century-Fox za nelegální šíření.¹⁹⁸ Zmíněné obtíže mohly částečně odrážet rafinovanou propagační kampaň, což patrně neplatilo pro konflikt konzervativních válečných veteránů s prosovětskými aktivisty během distribuce. V Brazílii aktivisté během projekcí snímku dokonce házeli na plátno shnilé ovoce.¹⁹⁹ Reklamní materiály se graficky podobaly vydání novin a heslovitě upomínaly na aktuálnost projektu, postrádaly ovšem emblematické znaky komunistického hnutí, případně slova, která by snímek spojovala s aktivním antikomunismem. Domácí tržby dosáhly dvou milionů dolarů, snímek tudíž vykázal určitý zisk, byť neuspokojivý při posouzení mimořádného prostoru v médiích. Omezení při zahraniční distribuci prokázal mj. cenzurní zásah v Indii po stížnosti tamní sovětské ambasády. Uvedení kupříkladu ve Francii nebo v Itálii vůbec neproběhlo.²⁰⁰

Producenti byli nuceni pečlivě vyhodnotit, koho tímto filmem vlastně oslovili. Průzkumy veřejného mínění uváděly, že stoupenci postupů HUAC velmi často odmítali Hollywood a nenavštěvovali kina.²⁰¹ Ač se mohl filmový průmysl bojem proti komunistům přičinit o zařazení zastánců výboru mezi divácké skupiny, mnozí výrobci usilovali o méně konfrontační propagaci a oslabené přenášení antikomunistických argumentů. Nezávislý snímek *Sofia* (1948) sloužil primárně ambiciózní distribuční společnosti Film Classics ve

¹⁹⁸ Útočné reakce a úlovek *Pravdy* zmiňují George F. Custen: *Twentieth Century's Fox: Darryl F. Zanuck and the Culture of Hollywood*, New York: BasicBooks 1997, s. 303, 308. Hedda Hopper: Looking at Hollywood. *Chicago Daily Tribune* 101, 1948, č. 19, (19. 1.), s. 25. Roztržku s Kanadou připomíná Ian Jarvie: *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920–1950*, Cambridge: Cambridge University Press 1992, s. 415. O neúspěšné žalobě čtyř skladatelů informoval Thomas F. Brady: Hollywood Tidbits: Actors Free to Mix in Politics – Warners in the Dark – Reds Score Soviet Score. *The New York Times* 97, 1948, č. 109, (18. 4.), s. X5.

¹⁹⁹ George F. Custen: *Twentieth Century's Fox: Darryl F. Zanuck and the Culture of Hollywood*, New York: BasicBooks 1997, s. 307. Srov. Anonym: 'Curtain' Opens High In Spite of Protest. *Motion Picture Daily* 63, 1948, č. 93, (13. 5.), s. 1, 7. O brazilské akci píše Alexandre Busko Valim: *Imagens Vigíadas: Uma História do cinema no alvorecer da Guerra Fria*, Niterói: Universidade Federal Fluminense 2006, s. 71.

²⁰⁰ Tržby a neuvedení v evropských zemích Daniel J. Leab: 'The Iron Curtain' (1948): Hollywood's First Cold War Movie. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8, 1988, č. 2, s. 175. Problém při uvedení v Indii zmiňuje Percy Wood: Reds Protest U. S. Film; India Makes 4 Cuts. *Chicago Daily Tribune* 101, 1948, č. 278, (4. 10.), s. 3/10.

²⁰¹ Jon Lewis: *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*, New York – London: New York University Press, s. 16.

snaze vylepšit si postavení na trhu.²⁰² Reklamní kampaň namísto posilování ideového resentimentu boje proti komunistům vyzdvihovala neurčitě působící zločinné intriky na Balkáně a orientálně vyhlížející lokace. Tvůrci filmu *Walk a Crooked Mile* (1948) pro změnu postavili propagaci na přítomnosti vyšetřujících agentů FBI. Desetiprocentní finanční vklad studia Columbia naznačoval opatrnost a dotyčná společnost mezitím ustoupila od záměru produkovat snímek *Portrait of an American Communist*. Protahovala se rovněž výroba filmu o maďarském kardinálu Mindszentym Józsefu, podle dobových zpráv totiž producenti odráželi pomluvy o údajné kolaboraci vězněného klerika s nacisty.²⁰³

Nesnáze zprvu postihovaly projekty bez ohledu na vložené úsilí. Majitel studia RKO Howard Hughes se osobně zasazoval za vznik chaoticky produkováného filmu *I Married a Communist* (1949), jehož rozpočet výrazně překročil původní plán. Jakmile snímek divácky zcela propadl v liberálně orientovaném San Franciscu, schválil Hughes změnu názvu na neutrální *The Woman on Pier 13* a novou upoutávku bez jakékoli narážky na komunisty.²⁰⁴ Přesně dva roky pak zabrala realizace divácky neúspěšného filmu *The Red Danube* (1949), který výboru přislíbil producent Louis B. Mayer. Antikomunistický aktivista Myron Coureval Fagan napsal, že za selháním obou projektů stála sabotáž členů komunistické strany a nedostatečná ideová vyhraněnost představitelů studií.²⁰⁵ Mezitím se podařilo finančně skromnějšímu studiu Republic objevit v komplikacích komerční potenciál. Scénář k filmu *The Red Menace* (1949) unikl do tiskových orgánů CPUSA, jejichž kritické komentáře přetištěné v celostátních denících posilovaly očekávání. Producent Herbert J. Yates příslušné noviny zažaloval a vstoupil do propagační kampaně, během níž prosazoval rozsáhlou distribuci filmu coby účinného nástroje k boji proti komunistům. Výchovné motivy oslovily konzervativní spolky či organizace, jež ziskovému titulu spontánně vyjadřovaly sympatie.²⁰⁶

²⁰² Snímek zahajoval novou fázi působení společnosti a publicita měla být velkolepá. Anonym: Film Classics Gets Rialto as Showcase. *Motion Picture Daily* 64, 1948, č. 12, (19. 7.), s. 1. Anonym: Rialto Shutting for Day. *Motion Picture Daily* 64, 1948, č. 44, (1. 9.), s. 2.

²⁰³ Pravidelnou strategii nízkých vkladů studia Columbia osvětluje Bernard F. Dick: *The Merchant Prince of Poverty Row: Harry Cohn of Columbia Pictures*, Lexington: The University Press of Kentucky 2009, s. 129. O nerealizovaném projektu píše Larry Ceplair – Steven Englund: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1983, s. 340. Zdržení filmu o Mindszentym viz Thomas F. Brady: Hollywood Dossier: Long Hunt for Actor to Play Valentino Finally Ends – Other Studio Items. *The New York Times* 98, 1949, č. 226, (14. 8.), s. X3.

²⁰⁴ Daniel J. Leab: How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 80–82.

²⁰⁵ Myron C. Fagan: *Hollywood Reds are 'On the Run'!*, California: Cinema Educational Guild 1949, s. 5–9. Tržby filmu *The Red Danube* uvádí Michelangelo Capua: *Janet Leigh: A Biography*, Jefferson – London: McFarland & Company 2013, s. 30.

²⁰⁶ Kritiku levicového tisku přetiskl Thomas F. Brady: Hollywood Affairs: Communists Attack Film Expose – Battle Of the Bulge Renewed – Other Items. *The New York Times* 98, 1949, č. 135, (15. 5.), s. X5. Anonym:

Snímek prokázal životaschopnost antikomunistického cyklu a jeho postupy posléze uplatnilo chystané drama o kardinálu Mindszentym. Nezávisle produkováný film *Guilty of Treason* (1950) působil seriózně, načež získal podporu od konzervativních skupin, vlivných kazatelů i maďarské hraběnky Klary de Corba, jež se dostavila na slavnostní premiéru.²⁰⁷ V souladu s aktivistickým stimulem vyjádřil výrobce přání uvést titul po celém světě, aby varoval diváky v domněle ohrožených oblastech. Podcenil tím některé zahraniční cenzurní úřady, které odmítaly antikomunistické filmy o situaci v Evropě. K zákazům či cenzuře se z diplomatických příčin uchýlilo například Švédsko (*Guilty of Treason*), Finsko (*The Red Danube*) nebo Mexiko (*Guilty of Treason*).²⁰⁸ Začlenění boje proti komunistům do americko-japonského koprodukčního dramatu *Tokyo File 212* (1951) pak kritizovaly příslušné úřady v Japonsku. Divácky neúspěšný snímek byl přednostně prezentován coby první hollywoodský projekt natočený kompletně v japonských lokacích, ideový rozměr tudíž nevystupoval do popředí.²⁰⁹ Klíčovou složkou propagace antikomunistického sci-fi *The Flying Saucer* (1950) se stal dobový trend pozorovat neidentifikované létající předměty, což zcela překrylo ideové vyznění. Snímek podle historika Phila Warrena dokonce zahájil výrobu podobných děl.²¹⁰

Od konce druhé světové války se objevovaly sílící hlasy politiků a dalších aktivních antikomunistů, které nabádaly filmový průmysl, aby si dostatečně uvědomil poslání šířit americký způsob života. Třebaže tím měl Hollywood globálně oslabovat vliv levicových

Republic Sues Red Press on 'Menace'. *Motion Picture Daily* 65, 1949, č. 119, (20. 6.), s. 1, 6. Netradiční propagační kampaň a její výrazný ohlas popisují Anonym: Yates Personally to Sell 'The Red Menace'. *Motion Picture Daily* 65, 1949, č. 110, (7. 6.), s. 1, 6. Srov. Anonym: Yates, 'Menace' Cited By Parents Magazine. *Motion Picture Daily* 66, 1949, č. 1, (1. 7.), s. 2. Tržby snímku uvádí John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 181.

²⁰⁷ Anonym: To Screen 'Treason' For Legion Meeting. *Motion Picture Daily* 67, 1950, č. 19, (27. 1.), s. 6. Anonym: Countess Hostess at 'Treason' Premiere. *Motion Picture Daily* 67, 1950, č. 21, (31. 1.), s. 2. Anonym: Rally Radio, Clerics, PTA Behind 'Guilty'. *Motion Picture Daily* 67, 1950, č. 26, (7. 2.), s. 7.

²⁰⁸ Anonym: Made Mindszenty Film to Warn the World: Wrath. *Motion Picture Daily* 66, 1949, č. 100, (23. 11.), s. 6. O zákazech ve Švédsku a Finsku píší Anonym: Film-Nyt fra hele Verden. *Biograf-Bladet* 23, 1950, č. 12, s. 19. Anonym: Ros – og Ris til Censuren. *Biograf-Bladet* 24, 1951, č. 15, s. 13. V Mexiku kvůli tomu vznikl původní film o kardinálu Mindszentym, taktéž cenzurovaný. Francisco Peredo-Castro: *Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship*. In: Daniel Biltereyst – Roel Vande Winkel (eds.): *Silencing Cinema: Film Censorship around the World*, New York: Palgrave Macmillan 2013, s. 74.

²⁰⁹ Hiroshi Kitamura: Hollywood's 'New' Orientalism: The Case of Tokyo File 212. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 29, 2009, č. 4, s. 517–518.

²¹⁰ Bill Warren: *Keep Watching the Skies!: American Science Fiction Movies of the Fifties, the 21st Century Edition*, Jefferson – London: McFarland & Company 2009, s. 6.

stran, zřídka zněl požadavek vyrábět právě antikomunistické filmy.²¹¹ Při zhodnocení do té chvíle poněkud nejisté finanční návratnosti se proto sluší nastolit otázku, proč v následujících letech počet antikomunistických filmů dále rostl. Nabízí se některá přímočará vysvětlení: (a) podpora vládní politiky po vypuknutí Korejské války, (b) vedlejší produkt druhé fáze hollywoodských slyšení, jež HUAC zahájil na jaře 1951. Omezování pohnutek na tyto dva jevy by ovšem opomíjelo rozmanitost antikomunistické produkce a přesouvalo výlučnou pozornost na aktivisticky naladěné projekty, jejichž aktéři se pokoušeli prohloubit znalosti obyvatel o domnělé hrozbě nástupu komunistů k moci. Několik takových děl vzniklo: na snímku *Walk East on Beacon!* (1952) spolupracoval ředitel FBI J. Edgar Hoover a tvůrci se předem vymezili vůči dosavadním antikomunistickým titulům. Výsledný film v Kongresu vyzdvihl senátor Richard Nixon. Herec John Wayne k výrobě snímku *Big Jim McLain* (1952) přizval HUAC, jehož člena si zahrál. Oba filmy si v kinech vedly velmi dobře.²¹²

Mnohem hůře dopadl ambiciózní snímek *My Son John* (1952) režiséra Leo McCareyho. Během natáčení zemřel na předávkování barbituráty herec Robert Walker, což podle režiséra zabránilo tomu, aby film naplnil původně vložené naděje.²¹³ Projekt studia Paramount v tržbách výrazně zaostal za očekáváním a vyvolal nepřátelské reakce rovněž mimo komunistické hnutí, což naznačilo skrytý resentment levicově liberálního tisku vůči přátelským svědkům, mezi něž se McCarey řadil. Podle spisovatelky a filozofky Ayn Rand dokonce připomínala opomíjená perzekuce přátelských svědků paralelní černou listinu. Americká legie vydala členské doporučení film zhlédnout a McCarey se mediálně postavil kritikům.²¹⁴ Nepopulární mateřské melodrama s antikomunistickým poselstvím nebylo jediným žánrovým experimentem. Například snímek *No Time for Flowers* (1952) se pokusil navázat na tradici předválečných antikomunistických satir, film noir *The Thief* (1952) zůstal

²¹¹ Anonym: Urges Films for Use In U. S. Propaganda. *Motion Picture Daily* 67, 1950, č. 56, (23. 3.), s. 2. Anonym: Films Must Combat 'Big Lie', Wald Says. *Motion Picture Daily* 70, 1951, č. 19, (27. 7.), s. 2. Srov. Anonym: Johnston Says U. S. Films Do Good Abroad. *Motion Picture Daily* 73, 1953, č. 45, (9. 3.), s. 1, 4, kde byl v uvedeném kontextu zmíněn ohlas filmu *Ninočka* v poválečné Itálii.

²¹² Tržby a vymezení tvůrců uvádí Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 57–59, 64. Brenda Murphy: *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, and Television*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, s. 84. Ocenění senátora Nixona přetiskl Anonym: Sen. Nixon Praises 'Walk East', Murphy. *Motion Picture Daily* 72, 1952, č. 2, (2. 7.), s. 7.

²¹³ Serge Daney – Jean-Louis Noames: Leo et les aléas: Entretien avec Leo McCarey. *Cahiers du Cinéma* 15, 1965, č. 163, s. 20.

²¹⁴ Tržby filmu a výzvu Americké legie uvádí Thomas Doherty: *Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954*. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 22. McCareyho výpověď před HUAC vzbudila natolik emotivní reakce, že jeden zahraniční kritik sepsal jeho předčasný nekrolog. Jørgen Stegelmann: Leo McCarey – en nekrolog. *Film* 48 1, 1948, č. 3, s. 34–36. Názor Ayn Rand k pozici přátelských svědků přináší Donald T. Critchlow: *When Hollywood Was Right: How Movie Stars, Studio Moguls, and Big Business Remade American Politics*, Cambridge: Cambridge University Press 2013, s. 105.

kompletně beze slov a katastrofický snímek *Invasion USA* (1952) zobrazil vizi totální zkázy, která při minimálním rozpočtu tvůrcům vynesla několikanásobek vložených nákladů.²¹⁵

Filmový průmysl paralelně zvažoval napojení antikomunistického cyklu na soudobé technologické inovace. Chystanému špionážnímu dramatu *Assignment in Stockholm* se dostalo nečekané pozornosti ve Skandinávii, když tamní tisk informoval, že se snímek s Gregorym Peckem a švédskou herečkou Anitou Björk měl stát prvním 3D titulem, jenž vznikl na evropském kontinentě.²¹⁶ Projekt byl záhy zastaven a studio Twentieth Century-Fox po dvou měsících oba herce obsadilo do ziskového filmu *Night People* (1954), který špionážní zápletku situoval do východního Německa a bez 3D formátu.²¹⁷ Snímek *Night People* zcela neopustil záměr prezentovat boj proti komunistům za pomoci neotřelých výrobních postupů. Plakát viditelným písmem sděloval: „Nikdy jsi doopravdy neviděl Gregory Pecka, dokud ho neuvidíš v... CinemaScope“. Systém umožňující projekci v širokoúhlém formátu a věhlasný představitel účinně zastínili význam zápletky i geografického zasazení. Podobně nedůsledný antikomunismus se prosazoval u nízkorozpočtových děl, jejichž výrobci usoudili, že smluvně vázaný herec nebo oblíbená postava zabezpečí spolehlivý odbyt bez ohledu na typ nepřátel, vůči nimž tito hrdinové zrovna vystupovali.²¹⁸

Utlumený antikomunismus zpravidla nedráždil oficiální zahraniční příjemce natolik, aby místní orgány sáhly k zákazu nebo nevyžádaným úpravám. Mezi ně se řadilo vytvoření dabingu nebo titulků, které neutralizovaly původní ideový rámec. Například podle dopisovatele deníku *Le Monde* uváděla francouzská kina snímek *Diplomatic Courier* (1952) s titulky, jež nahrazovaly výskyt slova *komunista* označením *Slovan*. Francie dále zakázala tři antikomunistické filmy Samuela Fullera – *Pickup on South Street* (1953), *Hell and High Water* (1954) a *China Gate* (1957) –, ač prvně zmíněný prošel po osmi letech do tamních kin

²¹⁵ Wheeler Winston Dixon: *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, s. 85.

²¹⁶ Anonym: Første tredimensionale spillefilm i Europa. *Politiken* 70, 1953, č. 61, (2. 3.), s. 11. Anonym: Tredimensional svensk Film i Aar. *Jyllands-Posten* 83, 1953, č. 65, (6. 3.), s. 16. Srov. Anonym: Gregory Peck i Palladium. *Biograf-Bladet* 26, 1953, č. 2, s. 51. Producent Frank McCarthy mezitím pro list *Chicago Daily Tribune* ve Spojených státech potvrdil obsazení Pecka, blíže se však k projektu nevyjadřoval. Hedda Hopper: Looking at Hollywood. *Chicago Daily Tribune* 106, 1953, č. 62, (5. 3.), s. 4/2.

²¹⁷ Hedda Hopper: Looking at Hollywood. *Chicago Daily Tribune* 106, 1953, č. 110, (20. 4.), s. 7. Aby se popřela kontinuita mezi oběma záměry, vyšel podle všeho účelový článek o údajném přejmenování připravovaného titulu *The Cannibals* na název *Night People*. Jelikož Anita Björk nikdy poté nehrála v hollywoodském filmu, lze zmíněné projekty – tedy *Assignment in Stockholm* a *Night People* – pokládat za identické, kdežto jakékoli další zmínky o *The Cannibals* nebyly dohledatelné. William H. Brownell Jr.: Hollywood Digest: On the Trail of 'Legend of the Inca' Through Peruvian Andes – Addenda. *The New York Times* 102, 1953, č. 193, (12. 7.), s. X5.

²¹⁸ Patřil mezi ně mj. herec Sabu (*Savage Drums* /1951/) nebo postava Jungle Jima (*Savage Mutiny* /1953/).

v dabované verzi.²¹⁹ Neosvědčila se ani praxe koprodukcí pro nezáměr zúčastněných stran. Americko-dánský antikomunistický film *Escape from Terror* (1955) soudobý dánský tisk zcela ignoroval. Dlouholeté mlčení lze přisuzovat úsilí tamních filmových historiků zatajit tento projekt, i když se podle současných zdrojů jednalo o první dánský barevný hraný film celovečerní metráže.²²⁰ Projev nesouhlasu vůči antikomunistickým filmům se pochopitelně na všech místech neprojevoval. V Itálii se za široké uvedení snímku *Diplomatic Courier* dokonce zasazovalo Katolické filmové centrum (*Centro Cattolico Cinematografico*, dále CCC) a kladný ohlas doprovázelo uvedení některých děl mj. v Brazílii.²²¹ Studia brala tuto nejednotu v potaz. Zatímco původní plakát ke snímku *Assignment – Paris* (1952) vyobrazoval Eiffelovu věž a bez bližšího určení lákal na tajemnou vraždu, italský plakát k témuž s názvem *Destinazione Budapest* obsahoval kresbu zatčeného muže. Film se odehrával v obou zemích.

Od poloviny padesátých let se objevovaly v denním tisku neurčité zprávy o negativním mínění, které mohlo o Spojených státech získat zahraniční publikum na základě nespecifikovaných filmů. Již dříve producenti připomínali, že optimální vyvážení amerických hodnot poskytovala zábavná díla bez moralizování a explicitně ideového zatížení. Jakmile se naskytla příležitost omezeného dovozu do sovětské sféry vlivu, vyvstala otázka vhodných vyslanců, mezi něž sotva spadaly antikomunistické tituly.²²² Jejich výroba neustala, pozvolna se však měnila strategie oslovování i rozvolnil aktivistický rozměr. Například na slavnostní uvedení filmů *Blood Alley* (1955) a *Love Is a Many-Splendored Thing* (1955) dorazili zástupci Organizace spojených národů (*United Nations*, dále OSN), což byl výrazný odklon

²¹⁹ Poznatek listu *Le Monde* uvádí F. L.: Notes sur d'autres films. *Cahiers du Cinéma* 4, 1953, č. 22, s. 58. O dabingu a zákazech podrobně píše Luc Moullet: 'Sam Fuller: In Marlowe's Footsteps' (March 1959). In: Jim Hillier (ed.): *Cahiers Du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press 1985, s. 154. Hedda Hopper: Looking at Hollywood. *Chicago Daily Tribune* 107, 1954, č. 209, (28. 6.), s. 3/7. Srov. Anonym: 'China Gate' Banned By Israeli Censors. *Motion Picture Daily* 82, 1957, č. 72, (11. 10.), s. 4.

²²⁰ Ebbe Villadsen: 1950–1959: Familiehyggens årti. In: Peter Schepelern (ed.): *100 års dansk film*, København: Rosinante 2001, s. 169. V dobovém soupisu dánské hrané produkce snímek nefiguroval a barevné prvenství mu dodnes bývá upíráno ve prospěch ceněné lidové komedie *Kispus* (1956). Erik Balling – Svend Kragh-Jacobsen – Ove Sevel (eds.): *50 Aar i dansk Film*, København: A/S Nordisk films kompagni 1956. Lars Gustaf Andersson – Olof Hedling – Gunnar Iversen – Birgir Thor Møller – John Sundholm – Isak Thorsen: *Historical Dictionary of Scandinavian Cinema*, Lanham: Scarecrow Press 2012, s. 236.

²²¹ Daniela Treveri Gennari: *Post-War Italian Cinema: American Intervention, Vatican Interests*, New York – London: Routledge 2008, s. 18. Alexandre Busko Valim: *Imagens Vigíadas: Uma História do cinema no alvorecer da Guerra Fria*, Niterói: Universidade Federal Fluminense 2006, s. 28.

²²² Anonym: Says U. S. Films Used For Red Propaganda. *Motion Picture Daily* 76, 1954, č. 112, (13. 12.), s. 2. Anonym: Says U. S. Films Hurt Prestige Abroad. *Motion Picture Daily* 84, 1958, č. 91, (10. 11.), s. 2. Při jednání se Sovětským svazem na konci padesátých let se domácí strana stavěla mj. proti prodeji filmu *Zrodila se hvězda* (1954), neboť údajně negativně prezentoval život ve Spojených státech. Prioritou byla tudíž zábava bez přívlastků. Sergei Kapterev: Illusionary Spoils: Soviet Attitudes toward American Cinema during the Early Cold War. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 10, 2009, č. 4, s. 805.

od delegací konzervativních spolků na podporu snímků *The Red Menace* nebo *Guilty of Treason* z počátku padesátých let. Vyslaný vzkaz OSN totiž neakcentoval přímo antikomunismus, nýbrž boj za lidská práva.²²³ Propagace divácky vesměs kladně přijatých děl stavěla na atraktivních lokacích, populárních hercích a příbězích o lásce. Těmto vzorcům se pokusila dostat reklamní kampaň pro snímek *Jet Pilot* (1957), jehož výrobu zahájilo krachující studio RKO v roce 1950. Projekt doplatil na nekoncepční kroky producenta Howarda Hughese a po sedmi letech mohl působit technicky i rétoricky nepatřičně, proto se v propagačních materiálech nikterak neodvolával na antikomunismus.²²⁴

Aktivistický boj proti komunistům se postupně stále více překlápěl z antisubversivní do liberálně ortodoxní polohy, která odmítala dominantní projevy antikomunismu. Skupina kolem nezávislého producenta Stanleyho Kramera usilovala o polemicky antikomunistický titul od počátku padesátých let; chystala realizaci filmu *The Library* o liberální knihovnici, jíž aktivní antikomunisté neprávem osočili a vyloučili z komunity. Od projektu postupně odstoupily herečky Mary Pickford a Barbara Stanwyck, skepticky se k němu stavěl producent Darryl F. Zanuck a ani opatrný Kramer veřejně neuváděl, o čem měl snímek přesně pojednávat.²²⁵ Na filmu *Storm Center* (1956) s Bette Davis se nakonec přímo nepodílel a převážně okrajové protesty konzervativních skupin uvedení nezabránilo. Otázku odpovědnosti a přiměřenosti antikomunistických opatření ve vztahu ke Korejské válce otevíral ztrátový film *The Rack* (1956), jehož scenárista Stewart Stern do něj mohl vnést otisk ikonického *Rebela bez příčiny* (1955), na němž pracoval několik měsíců předtím.²²⁶ Vzrušené reakce části tisku

²²³ Anonym: 50 UN Students to See 'Love' Preview. *Motion Picture Daily* 78, 1955, č. 30, (12. 8.), s. 3. Anonym: Delegates of UN See 'Blood Alley'. *Motion Picture Daily* 78, 1955, č. 68, (6. 10.), s. 6. Srov. John Campbell: Hong Kong Faces 'A Many Splendored Thing'. *The New York Times* 104, 1955, č. 93, (3. 4.), s. X5, kde se opět nezdůrazňovala politika, nýbrž malebné prostředí natáčení.

²²⁴ Divácké přijetí uvedených děl uvádí Terry Hong: Asian Americans. In: Peter C. Rollins (ed.): *The Columbia Companion to American History on Film: How the Movies Have Portrayed the American Past*, New York: Columbia University Press 2006, s. 228. James S. Olson – Randy Roberts: *John Wayne: American*, New York: Bison Books 1997, s. 417. Rozpočet neúspěšného filmu *Jet Pilot* během let neúměrně narostl, tudíž mohl sotva vykázat zisk. Ronald L. Davis: *Duke: The Life and Image of John Wayne*, Norman: University of Oklahoma Press 2001, s. 147–148.

²²⁵ Například v soudobém rozhovoru pro magazín *Cahiers du Cinéma* Kramer sebejistě jmenoval společensko-kritická témata, jimž se věnoval. Ve výčtu o šesti položkách Kramer kompletně opomenul aktivní antikomunismus a projekt *The Library*. Jacques Doniol-Valcroze: Dans l'univers kafkaïen d'Hollywood, un producteur de choc: Stanley Kramer. *Cahiers du Cinéma* 2, 1952, č. 15, s. 16. Obtížnou produkční fázi nastínil dobový článek, který zatajil téma filmu. Thomas M. Pryor: Hollywood Scene: Footnotes on 'The Library' – Backers – Wilde's Opinions – Other Matters. *The New York Times* 104, 1955, č. 156, (5. 6.), s. X5.

²²⁶ O diváckém přijetí filmu *Storm Center* a okrajových protestech píše Peter Lev: *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*, New York: Scribner 2006, s. 101–104. Anonym: Legion of Decency View in 'Storm' Hit by MPIC. *Motion Picture Daily* 80, 1956, č. 15, (23. 7.), s. 1, 5. Neúspěch snímku *The Rack* popisuje Jeff Shannon: On 'The Rack' with Paul Newman and Stewart Stern. *Demanders*. Dostupný na WWW: <<http://www.rogerebert.com/demanders/on-the-rack-with-paul-newman-and-stewart-stern>> [vyšlo 27. 6.

vyvolal záměr adaptovat román britského spisovatele Grahama Greenea, který se kriticky vyjadřoval k účasti Spojených států v někdejší Indočíně. Ideově ambivalentní snímek *The Quiet American* (1958) nakonec autor předlohy odmítl a distancoval se od něj.²²⁷

Nevymizely ani poměrně kuriózní antikomunistické filmy, jejichž geneze svědčila o potenciálu senzacechtivosti. V roce 1957 proběhl soudní spor o výsadní užití slova *Stalin* v názvu díla. Jakmile uspělo studio Universal, byl zveřejněn inzerát, který lákal na roli ve filmu *Stalin is Alive*. Filmaři se v něm ohlíželi po krásné dívce s dlouhými vlasy, která se nebránila ostříhání dohola. Nakonec tvůrci obsadili do role Rusku Natalii Daryll bez jakýchkoli předchozích hereckých zkušeností.²²⁸ Ve stejném roce byl na televizních obrazovkách uveden snímek *The North Star* (1943). Původně prosovětsky laděný válečný film v novém sestřihu nápadně změnil ideové vyznění, o třetinu kratší verze z padesátých let totiž vypustila veškeré narážky na spojenectví se Sovětským svazem. Místo toho byl připojen komentář, který v závěru varoval, že poražené nacisty vystřídala neméně závažná hrozba ze strany komunistů. Levicová autorka Lillian Hellman mohla sledovat, jak se její scénář po bezmála patnácti letech zásadně upravil a doplnil o antikomunistické poselství. Podobné přepisování významu původního díla nicméně zůstalo ojedinělé.²²⁹

Nízkorozpočtové antikomunistické tituly nezávislých společností mezitím bez větších ambicí akcentovaly aktuální jevy nebo se staly doplňkovou součástí dvojprogramů. Například snímek *Spy in the Sky!* (1958) vytěžil soudobý zájem o vesmírné soupeření supervelmocí po vypuštění sovětské družice Sputnik. Studio Allied Artists spojilo do dvojprogramu

2011; cit. 1. 8. 2015]. Srov. William Baer: *Classic American Films: Conversation with the Screenwriters*, Connecticut – London: Praeger 2008, s. 47, kde je uvedeno pořadí projektů Stewarta Sterna.

²²⁷ Mike Hill – Jon Wise: *The Works of Graham Greene: A Reader's Bibliography and Guide*, London – New York: Continuum 2012, s. 308. Richard Phillips: A Haunting Portrait of US-backed Terror in 1950s Vietnam. *World Socialist Web Site*. Dostupný na WWW: <<http://www.wsws.org/en/articles/2002/12/tqam-d17.html>> [vyšlo 17. 12. 2012; cit. 1. 8. 2015]. Srov. Hedda Hopper: Looking at Hollywood. *Chicago Daily Tribune* 109, 1956, č. 194, (12. 7.), s. 3/6.

²²⁸ Anonym: Fox Wins Rights to 'Josef Stalin' Title. *Motion Picture Daily* 80, 1956, č. 108, (6. 12.), s. 1, 6. Anonym: Arbitrate New Dispute Over 'Stalin' Film Title. *Motion Picture Daily* 81, 1957, č. 26, (6. 2.), s. 1–2. O inzerátu informoval Thomas M. Pryor: Quinn to Direct a Movie Musical. *The New York Times* 106, 1957, č. 31, (31. 1.), s. 21. Rozhovor s Natalií Daryll a nástin produkční historie přináší Bill Geerhart: A Real Girl in the Kremlin: Conelrad's Interview with Natalia Daryll. *Conelrad Adjacent*. Dostupný na WWW: <<http://conelrad.blogspot.cz/2011/07/real-girl-in-kremlin-conelrads.html>> [vyšlo 9. 7. 2011; cit. 1. 8. 2015]. Bill Geerhart: The Girl in the Kremlin: A Conelrad Appreciation. *Conelrad Adjacent*. Dostupný na WWW: <<http://conelrad.blogspot.cz/2011/07/girl-in-kremlin-conelrad-appreciation.html>> [vyšlo 9. 7. 2011; cit. 1. 8. 2015].

²²⁹ John Gillett: Cut and Come Again!. *Sight and Sound* 27, 1958, č. 5, s. 258. Srov. William Wright: *Lillian Hellman: The Image, the Woman*, New York: Simon & Schuster 1986, s. 188–189. Podobný sestřih později zvažovali tvůrci filmu *Viva Zapata!*, nicméně k němu nakonec nedošlo. Peter Biskind: Ripping off Zapata: Revolution Hollywood Style. *Cineaste* 7, 1976, č. 2, s. 15.

antikomunistický film *The Beast of Budapest* (1958) s hororem *The Bride and the Beast* (1958), na němž se podílel představitel brakové kinematografie Edward D. Wood Jr.²³⁰ Jeho pozdější spolupracovník Stephen C. Apostolof se uvedl antikomunistickým titulem *Journey to Freedom* (1957), zatímco nízkorozpočtový snímek *Rocket Attack USA* (1961) exploatačního režiséra Barryho Mahona marně hledal tři roky distributora. Při jeho uvedení na počátku šedesátých let rozmanitost a četnost antikomunistických děl stále neochabovala.²³¹

Uvedené svědčí o roztržitosti antikomunistické produkce, kterou šlo pozorovat již od konce desátých let. Ani kontext studené války tvůrce ideově zcela nesjednotil. Rozmanité podoby boje proti komunistům svědčí o různých zájmech a motivacích filmařů. Jakkoli se zdá smysluplné zahrnout antikomunistické snímky pod jeden ideový proud, několik desetiletí prokázalo, že aktivní antikomunismus nezůstal jednotný. Kromě toho mnohé sledované filmy o napojení na antikomunistickou debatu ani neusilovaly, opíraly se totiž výhradně o žánrové konvence. Opatření proti levicovým a anarchistickým skupinám v roce 1919 a slyšení HUAC v roce 1947 mohly nepřímo ovlivnit pouze část dobové antikomunistické produkce, stěží totiž ideově zasáhly senzacechtivé a nízkorozpočtové tituly. Od komerčního stimulu k výrobě sice nelze odhlédnout u žádného z hollywoodských antikomunistických filmů, vidina zisku nicméně automaticky nevylučovala úsilí seriózně přispět k debatě o boji proti komunistům. Dosavadní výzkum ovšem tuto pestrost postojů a motivací dostatečně nezohlednil.

2.4 Soudobé myšlení o antikomunistickém cyklu – fáze synchronní

Pojmout důkladně soudobé kritické přijetí všech zástupců antikomunistického cyklu by vyžadovalo sepsání monografie. Omezený prostor nutně obnáší přiměřenou míru zobecnění, tj. analýzu argumentů, které ve zvoleném tisku a periodicích převládaly bez ohledu na konkrétní film. Jedná se o pohled amerických deníků *The New York Times* a *Motion Picture Daily*, britských periodik *Monthly Film Bulletin* a *Sight and Sound* a francouzského magazínu *Cahiers du Cinéma*. Závěr podkapitoly pak zobecňující teze prověří na příkladu soudobého přijetí dvou snímků: *The Iron Curtain* a *My Son John*.

²³⁰ Tom Weaver: *It Came from Horrorwood: Interviews with Moviemakers in the SF and Horror Tradition*, Jefferson – London: McFarland & Company 1996, s. 18. K atraktivitě Sputniku mezi filmaři se vyjadřuje Thomas Doherty: *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Philadelphia: Temple University Press 2002, s. 124–125.

²³¹ Datace Mahonova filmu se v pramenech liší, objevují se rovněž roky 1958 a 1959, místy údaj zcela schází. Např. Melvin E. Matthews: *Duck and Cover: Civil Defense Images in Film and Television from the Cold War to 9/11*, Jefferson – London: McFarland & Company 2012, s. 40–41. Srov. Jerome F. Shapiro: *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, London – New York: Routledge 2002, s. 364.

Proměny antikomunistického cyklu mohli dopisovatelé pro deník *The New York Times* sledovat pozorně, neboť list publikoval texty o významné části těchto děl. Zpočátku o nich psal výhradně levicově liberální filmový kritik Bosley Crowther bez ohledu na rozpočet a distribuční dosah. Crowther náležel několik desítek let k respektovaným a velmi vytíženým autorům, jehož postoje měly značný vliv.²³² Jakmile začal počet antikomunistických děl výrazně narůstat, přestaly v novinách dostávat prostor některé nízkorozpočtové tituly a zbytek rovnoměrně pokrývali méně prominentní autoři, kteří vystupovali pod iniciály.²³³ Crowther od roku 1953 hodnotil vesměs prestižní nebo polemické zástupce antikomunistického cyklu. Společně s tím se vytrácela prvotní tendence vyzdvihovat ideové ladění a jemu podřizovat žánrová označení. Namísto toho se psalo o žánrech, jež nasákly špionážními motivy. Jestliže se kupříkladu u filmu *Walk a Crooked Mile* Crowther přednostně zamýšlel nad náhlou oblibou atomové špionáže mezi filmaři, u snímku *Diplomatic Courier* smířeně konstatoval přítomnost sovětských agentů a zvažoval, proč titul neobstál ve svém žánru.²³⁴

Liberálně orientované periodikum se k antikomunistickému cyklu stavělo odmítavě. Mezi časté výtky patřilo nedostatečné zohlednění kontextu, což se pokládalo za zmařenou příležitost. Například u filmu *Guilty of Treason* vadil autorovi jednorozměrně zachycený kardinál Mindszenty i výklad obecně známých faktů, zatímco u dramatu *The Big Lift* (1950) zaměření na komické situace a milostnou linku uprostřed První berlínské krize.²³⁵ Ostřejší kritika vinila tvůrce z nezodpovědného nakládání se společensky citlivým motivem, což postihlo kupříkladu snímek *Big Jim McLain*, jemuž dále uškodilo pragmatické prohlášení herečky Nancy Olson. Ta pro list uvedla, že popudem k přijetí role byla příležitost točit na Havaji po boku populárního Johna Waynea, nikoli se podílet na ideové osvětě.²³⁶ Sklon k moralizování recenzenty neopouštěl ani u polemických titulů, jimž vytýkali

²³² Vliv Crowthera připomíná a zasazuje do kontextu Raymond J. Haberski Jr.: *Freedom to Offend: How New York Remade Movie Culture*, Lexington: The University Press of Kentucky 2007, s. 39–40.

²³³ Poprvé k tomu došlo v prosinci 1949. T. M. P.: 'Red Danube', Based on Novel by Marshall, at the Capitol – Wrestling Film at Palace. *The New York Times* 98, 1949, č. 343, (9. 12.), s. 37. Mezi nerecenzované patřily např. filmy *Project X* (1949), *Savage Drums* nebo *Red Snow* (1952).

²³⁴ Bosley Crowther: 'Walk a Crooked a Mile' New Film at the Criterion – 'Gallant Blade' Bows at the Rivoli. *The New York Times* 97, 1948, č. 287, (13. 10.), s. 31. Bosley Crowther: 'Diplomatic Courier', Mystery With Tyrone Power, Makes Debut at Roxy Theatre. *The New York Times* 101, 1952, č. 196, (14. 6.), s. 12.

²³⁵ T. M. P.: Mindszenty Trial Reviewed as Film. *The New York Times* 99, 1950, č. 101, (11. 4.), s. 26. Bosley Crowther: 'The Big Lift', Fox Film Based on Air Operations Over Berlin, Is New Feature at Rivoli. *The New York Times* 99, 1950, č. 117, (27. 4.), s. 37. Srov. Bosley Crowther: 'State Department-File 649' Opens at the Globe – 'Snowbound' and 'One Night With You' Arrive. *The New York Times* 98, 1949, č. 52, (21. 2.), s. 20.

²³⁶ Howard Thompson: News Notes on Pictures and People. *The New York Times* 101, 1952, č. 251, (7. 9.), s. X5. Bosley Crowther: 'Big Jim McLain', Film Study of Congressional Work Against Communism, at Paramount. *The New York Times* 101, 1952, č. 262, (18. 9.), s. 35.

nepropracovanost nebo vykonstruovanost. Náročné požadavky mnohdy nebraly na zřetel neserióznost nízkorozpočtových děl: kupříkladu u snímku *Invasion USA* recenzent postrádal zahrnutí možného mírového vyjednávání s nepřátelskými vojsky.²³⁷ Pokud byl jakýkoli antikomunistický film hodnocen kladně, chválilo se tempo vyprávění, protagonista nebo přitažlivé lokace, nikoli v podobné recenzi bezmála zamlčené ideové vyznění.²³⁸

Neméně důkladně postupoval konzervativní list *Motion Picture Daily*, pokrýval totiž většinu sledovaných děl, včetně nízkorozpočtových titulů bez výraznější publicity.²³⁹ Deník s ohledem na širší zapojených autorů nezavedl specializaci na antikomunistický cyklus. Redakce v ojedinělých případech umístila recenzi na titulní stranu a do poloviny padesátých let věnovala značnou péči reprodukci propagačních materiálů. Postupně se zkracoval rozsah textů, což ovšem souviselo se změnou grafické úpravy listu a měnícím se rozmístěním rubrik. Tamní filmoví kritici v recenzích pravidelně odhadovali divácký ohlas, proto jmenovali aspekty, jimiž snímek mohl zaujmout. Zhruba od roku 1952 z nich pozvolna mizel antikomunismus ve prospěch žánrových označení, přitažlivých lokací nebo atraktivního obsazení. Jestliže například filmu *I Married a Communist* měl u diváků na konci čtyřicátých let pomoci neokoukaný antikomunismus, o čtyři roky později mohla rutinní zápleтка ve snímku *Target Hong Kong* (1953) stále ještě uspokojit fanoušky dobrodružných děl.²⁴⁰

Antikomunistický cyklus zde nalézal zastání. Přestože si autoři recenzí cenili přesvědčivosti a autenticity, jejich absence titul nesrážel. Filmový kritik Mandel Herbstman dokonce připsal snímku *The Red Danube* k dobru, že nehledě na vážnost tématu tvůrci akcentovali zejména zábavu. Klíčovým slovem se stala efektivita, jež se projevovala trojím způsobem: (a) zasvěceným informováním o metodách infiltrace a jejího odhalení, (b) nastolením aktuální otázky v atraktivních lokacích, (c) prostým pobavením publika.²⁴¹ Výtky

²³⁷ O filmu *Invasion USA* píše O. A. G.: At the Globe. *The New York Times* 102, 1953, č. 120, (30. 4.), s. 39. Kritiku polemických děl přináší např. Bosley Crowther: Confused 'Trial': Mexican Is Martyred in Music Hall Film. *The New York Times* 104, 1955, č. 287, (14. 10.), s. 21. Bosley Crowther: 'Storm Center': Bette Davis Star of Film at Normandie. *The New York Times* 105, 1956, č. 296, (22. 10.), s. 25.

²³⁸ Např. Bosley Crowther: 'The Atomic City', Low-Budget, High-Voltage Paramount Film, Opens at the Mayfair. *The New York Times* 101, 1952, č. 123, (2. 5.), s. 21. Bosley Crowther: Gregory Peck Stars in 'Night People' at Roxy – Story Was Shot in Berlin. *The New York Times* 103, 1954, č. 72, (13. 3.), s. 11.

²³⁹ Bez recenzí zůstaly některé nezávislé produkce mimo hlavní distribuční okruh. Patřil mezi ně snímek *The Sickie or the Cross* (1949), který se promítal alternativně, mj. v kostele. Anonym: Church to Show Film Sunday to Benefit School. *Chicago Daily Tribune* 103, 1950, č. 334, (30. 11.), s. 5/13.

²⁴⁰ Gene Arneel: 'I Married a Communist' (RKO Radio). *Motion Picture Daily* 66, 1949, č. 57, (21. 9.), s. 4. Anonym: 'Target Hong Kong' (Columbia). *Motion Picture Daily* 72, 1952, č. 122, (29. 12.), s. 36.

²⁴¹ Mandel Herbstman: 'The Red Danube' (M-G-M). *Motion Picture Daily* 66, 1949, č. 57, (21. 9.), s. 4. O poměru zábavy a poučení píše např. Mandel Herbstman: 'Walk East on Beacon' (Columbia). *Motion Picture*

zpravidla směřovaly k nedostatkům posledního bodu. Namísto ideové kritiky reprezentace antikomunismu byl film *Savage Drums* kritizován za pomalé tempo a snímku *Guerrilla Girl* (1953) se vyčetla neprofesionalita štábu. Senzacechtivou zápletku filmu *The Girl in the Kremlin* naproti tomu označil filmový kritik Jay Remer za „fascinující teorii“.²⁴² Postoj listu k antikomunistickému cyklu jevil známky jednorázové podpory a principiální osvěty.

Jestliže u zmíněných dvou listů záviselo pokrytí antikomunistického cyklu na ochotě a zájmech vydavatele, britský magazín *Monthly Film Bulletin* o něm zevrubně informoval na základě strategie uveřejňovat recenze o každém celovečerním snímku v domácí distribuci. Na krátké ploše dvou až pěti odstavců se k dováženým antikomunistickým titulům vyjádřilo množství anonymních nebo pod iniciály ukrytých autorů, mezi nimiž kvantitativně vynikala filmová kritička Penelope Houston. Její mínění o antikomunistickém cyklu připomínalo levicově liberální stanovisko Bosleyho Crowthera. Spolu s kolegy kritizovala filmy za palčivě neodpovědný přístup k tématu, které podle autorů nešlo v žádném případě bagatelizovat.²⁴³ Odstup od realit země vzniku vedl například k otevřenému údivu nad tím, jak mohl ve Spojených státech uspět film *The Red Menace*. U polemicky zaměřených snímků *Trial* (1955) a *Storm Center* zaváděla Penelope Houston pojem *mccarthismus*, který se u domácí reflexe nevyskytoval.²⁴⁴ Oproti listu *The New York Times* se liberální britské periodikum především od konce roku 1952 častěji zastávalo více žánrově zaměřených antikomunistických filmů. Pakliže magazín přistoupil k jejich odmítnutí, uváděl zmatené vyprávění a neurčitě zachycené motivace postav, nikoli naivitu nebo nepřesvědčivé líčení boje proti komunistům.²⁴⁵

Daily 71, 1952, č. 81, (25. 4.), s. 6. Anonym: 'Arctic Flight' (Monogram). *Motion Picture Daily* 72, 1952, č. 25, (5. 8.), s. 6. Srov. Anonym: 'Red Snow' (Columbia). *Motion Picture Daily* 71, 1952, č. 120, (20. 6.), s. 6. Anonym: 'Blood Alley'; Batjac-Warner Brothers-CinemaScope. *Motion Picture Daily* 78, 1955, č. 57, (21. 9.), s. 7, kde recenzenti použili dobově časté přirovnání k titulům včerejších či zítřejších novin.

²⁴² Anonym: 'Savage Drums' (Lippert). *Motion Picture Daily* 70, 1951, č. 7, (11. 7.), s. 5. Anonym: 'Guerrilla Girl' (John Christian-United Artists). *Motion Picture Daily* 73, 1953, č. 86, (5. 5.), s. 6. Citováno podle Jay Remer: *The Girl in the Kremlin*; Universal. *Motion Picture Daily* 81, 1957, č. 76, (19. 4.), s. 6.

²⁴³ Např. G. L.: *Crime of the Century*, The, U.S.A., 1952. *Monthly Film Bulletin* 19, 1952, č. 224, s. 122. D. I.: *Assignment-Paris*, U.S.A., 1952. *Monthly Film Bulletin* 20, 1953, č. 228, s. 3. P. H.: *Hell and High Water*, U.S.A., 1954. *Monthly Film Bulletin* 21, 1954, č. 244, s. 85.

²⁴⁴ G. F.: *The Enemy Within*, U.S.A., 1949. *Monthly Film Bulletin* 16, 1949, č. 189, s. 155. P. H.: *Trial*, U.S.A., 1955. *Monthly Film Bulletin* 23, 1956, č. 264, s. 5. P. H.: *Storm Centre*, U.S.A., 1956. *Monthly Film Bulletin* 23, 1956, č. 270, s. 88. Srov. P. H.: *Big Jim McLain*, U.S.A., 1952. *Monthly Film Bulletin* 19, 1952, č. 227, s. 165, kde autorka použila značně emotivně spojení „hysterická mentalita honů na čarodějnice“.

²⁴⁵ Zastání filmů přináší např. Anonym: *Arctic Flight*, U.S.A., 1952. *Monthly Film Bulletin* 19, 1952, č. 227, s. 169. T. J. B.: *Soldier of Fortune*, U.S.A., 1955. *Monthly Film Bulletin* 22, 1955, č. 259, s. 122. Zmatenost vyčítají např. Anonym: *Tangier Incident*, U.S.A., 1953. *Monthly Film Bulletin* 20, 1953, č. 232, s. 76. Anonym: *Captain Scarface*, U.S.A., 1953. *Monthly Film Bulletin* 20, 1953, č. 239, s. 176. Anonym: *Stopover Tokyo*, U.S.A., 1957. *Monthly Film Bulletin* 25, 1958, č. 288, s. 9.

Někteří dopisovatelé pro *Monthly Film Bulletin* měli vazby na prestižní magazín *Sight and Sound*, jehož šéfredaktorkou se ostatně v roce 1956 stala Penelope Houston.²⁴⁶ Časopis přinášel kritické reportáže o slyšeních filmových pracovníků před HUAC, nicméně antikomunistickému cyklu nevěnoval soustavnou pozornost. Na počátku padesátých let se jej pokusila přiblížit Penelope Houston a v úvodní rubrice se ironicky glosovaly domněle velkolepé plány na produkci nesčetných antikomunistických filmů.²⁴⁷ Jejich recenze vycházely, pokud mělo dílo čím zaujmout: kupříkladu u snímku *The Thief* se hodnotila zvuková složka, kdežto u filmu *Trial* do té chvíle nerozpracované úsilí konfrontovat negativní důsledky činnosti některých aktivních antikomunistů.²⁴⁸ Rozruch mezi čtenáři vyvolal článek hostující americké kritičky Pauline Kael, v němž se velmi jízlivě vyjádřila o filmech *Night People* a *Sůl země* (1954), za nímž stálo kolektivní úsilí několika nepřátelských svědků z roku 1947. Nehledě na ideovou protichůdnost u obou nacházela moralizující tón a připomínala slabé zpracování. Jelikož magazín upomínal na úspěšné režiséry a sledoval festivalové dění, bral formální výtky vážněji než nepřesvědčivý antikomunismus.²⁴⁹

Mimořádně vlažný postoj zaujala k antikomunistickému cyklu francouzská revue *Cahiers du Cinéma*, která bývá ideově řazena spíše napravo.²⁵⁰ Magazín přistupoval k těmto otázkám zpočátku nadmíru opatrně, a proto vyčerpávající profil režiséra Edwarda Dmytryka z dubna 1951 prakticky zamlčel, že patřil k nepřátelským svědkům. Jenže několik týdnů po vydání čísla Dmytryk diametrálně změnil stanovisko, čímž se stal (nejen) pro liberální komunitu v Hollywoodu krajně nežádoucím. Jakmile se magazín záhy postavil za kritizovaného herce a režiséra Charlieho Chaplina, učinil tak zejména prepisem článků z listu

²⁴⁶ Na této pozici setrvala více než tři desetiletí. Rachel Cooke: *Her Brilliant Career: Ten Extraordinary Women of the Fifties*, New York: Harper 2014, s. 175.

²⁴⁷ Obecněji ke slyšením se vyjadřuje např. Anonym: Un-American Activities. *Sight and Sound* 19, 1950, č. 6, s. 168. Penelope Houston: Mr. Deeds and Willie Stark. *Sight and Sound* 19, 1950, č. 11, s. 278–279. Jedna ze zpráv informovala o údajných čtyř stech antikomunistických scénářích. Anonym: The Seventh Art. *Sight and Sound* 21, 1951, č. 1, s. 32.

²⁴⁸ Penelope Houston: The Thief and the Fourposter. *Sight and Sound* 22, 1953, č. 3, s. 130. Penelope Houston: Rebels without Causes. *Sight and Sound* 25, 1956, č. 4, s. 178–181. Srov. Penelope Houston: Red Planet Mars. *Sight and Sound* 22, 1952, č. 2, s. 81.

²⁴⁹ Pauline Kael: Morality Plays Right and Left. *Sight and Sound* 24, 1954, č. 2, s. 67–73. Srov. Anonym: Correspondence. *Sight and Sound* 24, 1955, č. 3, s. 162–164, kde se ozývali dotčení čtenáři. Produkční historii filmu *Sůl země* popisuje Daniel Srch: *Na černé listině: Hollywoodští rudí a hony na čarodějnice v americkém filmovém průmyslu (1947–1960)*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2015, s. 203–225. James J. Lorence: *The Suppression of Salt of the Earth: How Hollywood, Big Labor, and Politicians Blacklisted a Movie in the American Cold War*, New Mexico: University of New Mexico Press 1999.

²⁵⁰ Např. Jim Hillier: Introduction. In: Jim Hillier (ed.): *Cahiers Du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press 1985, s. 6–7.

The New York Times.²⁵¹ Obdobně – coby převzatý text z deníku *Le Monde* – vznikla recenze na antikomunistický film *Diplomatic Courier*. Když filmový kritik André Bazin posléze uvedl do debaty film *The Thief*, uznale se vyslovoval výhradně k práci se zvukem. Od poloviny padesátých let se magazín při sporadických zmínkách o antikomunismu ve Spojených státech odvolával zpravidla na pojem *mccarthismus*.²⁵² Solitérně hájil sledované tituly filmový kritik Luc Moullet, který se domníval, že motivu boje proti komunistům se věnovala neúměrná pozornost. Snímek *Jet Pilot* označil za „poetickou esej“, jejíž scénář dráždil toliko moralisty, zatímco u dabované verze filmu *Pickup on South Street* si všímal zobrazení města. Moullet dále polemizoval o tradovaném antikomunistickém smýšlení režiséra Samuela Fullera.²⁵³

Moullet své představy nerozpracoval do ucelené studie o antikomunistickém cyklu. Ve Francii se mezitím pokusili shrnout základní poznatky filmoví historici Raymond Borde a Étienne Chaumeton v publikaci věnované filmu noir, což naznačuje, že antikomunistický cyklus řadili pod tento fenomén. Dřívější text levicově zaměřeného filmového historika Georgese Sadoula nepřesáhl úroveň odmítavého pamfletu.²⁵⁴ Sadoul v něm však odkazoval na britský článek filmového publicisty Karla Reisz, který se na počátku roku 1953 průkopnický zamýšlel nad ideovými aspekty a možnými dopady antikomunistického cyklu. Studie vyšla v magazínu *Sight and Sound* a očividně se inspirovala dřívějšími závěry Penelope Houston; zejména klíčovou tezí, že nepřesvědčivý antikomunistický cyklus bezděky mařil zájmy Spojených států. Reisz kritizoval zpracování děl, zpodobnění nepřátel, nezázivnost i

²⁵¹ Jediná otevřená narážka zněla: „Dále víme, že Dmytryk měl potíže s jistým výborem, který – mírně řečeno – nectí americkou demokracii“. Citováno podle Jacques Doniol-Valcroze: Dmytryk ou les arêtes vives. *Cahiers du Cinéma* 1, 1951, č. 1, s. 12. Konflikt kolem Dmytrka a jeho zpětné stanovisko přibližuje např. Lester B. Friedman: A Very Narrow Path: The Politics of Edward Dmytryk. *Literature/Film Quarterly* 12, 1984, č. 4, s. 214–224. Přepisy textů ze zahraničního listu na obranu Chaplina uvádí Alexandre Astruc – André Bazin – Lo Duca – Nino Frank – Pierre Kast – Jacques Doniol-Valcroze – Jean Pierre Vivet: Le pour et le contre. *Cahiers du Cinéma* 1, 1951, č. 4, s. 25–32. Identicky magazín publikoval zprávu o černé listině od přímého účastníka. Adrian Scott: Historique de la Liste Noire. *Cahiers du Cinéma* 9, 1955, č. 54, s. 81–84.

²⁵² F. L.: Notes sur d'autres films. *Cahiers du Cinéma* 4, 1953, č. 22, s. 58. O filmu *The Thief* píše André Bazin – Lo Duca – Michel Mayoux – Jacques Doniol-Valcroze: Le Trompe l'œil: Venise 1952. *Cahiers du Cinéma* 2, 1952, č. 16, s. 9–10. O McCarthym a mcarthismu se zmiňuje Lo Duca: Lettre de l'Amérique hispanique. *Cahiers du Cinéma* 6, 1954, č. 32, s. 24. Lotte H. Eisner: De la piece et du film au... ballet d'opéra. *Cahiers du Cinéma* 6, 1954, č. 36, s. 33. Srov. André Bazin: *What is Cinema? Vol. II*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2005, s. 151, 153.

²⁵³ Citováno podle Luc Moullet: Sainte Janet. *Cahiers du Cinéma* 15, 1958, č. 86, s. 51. Luc Moullet: La splendeur du Paradoxe. *Cahiers du Cinéma* 21, 1961, č. 121, s. 47–50. „Je Fuller antikomunista? Není. Mísi totiž – zajisté i z komerčních pohnutek – komunismus s gangsterismem, komunismus s nacismem“. Citováno podle Luc Moullet: 'Sam Fuller: In Marlowe's Footsteps' (March 1959). In: Jim Hillier (ed.): *Cahiers Du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press 1985, s. 147. Srov. Thomas Elsaesser: Shock Corridor by Sam Fuller. In: Bill Nichols (ed.): *Movies and Methods: Volume 1*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1976, s. 292–293.

²⁵⁴ Publikace Bordeho a Chaumetona původně vyšla v roce 1955. Raymond Borde – Étienne Chaumeton: *A Panorama of American Film Noir (1941–1953)*, San Francisco: City Lights Publishers 2002, s. 98, 100. Georges Sadoul: Hollywood ve službách studené války. *Film a doba* 3, 1954, č. 6, s. 762–766.

mechanické začleňování boje proti komunistům do soběstačných žánrů. Za mimořádně nepříznivou pak pokládal skutečnost, že Evropané mohli jejich zjednodušený výklad vnímat coby autentické převedení antikomunistické debaty, jež probíhala ve Spojených státech.²⁵⁵

Srovnatelně podrobný text o antikomunistickém cyklu byl ve Spojených státech publikován teprve v roce 1956. Filmová kritička a socioložka Dorothy B. Jones patřila během války k zaměstnancům OWI a její textuální analýza se stala součástí sborníku z poloviny padesátých let, který hájil pozice liberální ortodoxie. Autorka souzněla s míněním Karla Reisz o negativním dopadu antikomunistického cyklu za hranicemi, podle ní totiž tyto negativistické filmy šířily nepravdivé zvěsti o vlivu komunistů ve Spojených státech. Dorothy B. Jones rovněž navrhla původní rozdělení cyklu na tři skupiny: (a) špionážní thrillery bez obeznámenosti s problematikou, (b) filmy o metodách komunistické infiltrace ve Spojených státech, (c) dramatizace událostí v zahraničí. Autorka ocenila několik děl druhé skupiny, byť obecně antikomunistický cyklus označila za ideově i finančně neefektivní.²⁵⁶ Ani jedna ze studií nepovažovala antikomunistický cyklus za uzavřený, zatímco pozdější reflexe k němu tak zpravidla přistupovala. Pozitivně laděný shrnující text v padesátých letech nevznikl.

Samostatné zhodnocení si pro srovnání zaslouží dva zástupci antikomunistického cyklu – filmy *The Iron Curtain* a *My Son John* –, neboť se v nich výrazně koncentrují aspekty, které lze pozorovat v textech napříč. Snímek *The Iron Curtain* vyvolal polemiku mezi Bosleym Crowtherem a producentem Darrylem F. Zanuckem. Podnětem podle Zanucka nebyla negativní recenze, nýbrž kritikův druhý text o filmu, v němž varoval před směřováním k antikomunistické produkci. Crowther kritizoval nedůslednost prezentovaných poznatků a jejich podřízenost dramatizaci, ač současně vytýkal ústup od zábavy ve prospěch propagandy, která se opírala o konvence antifašistického filmu *Confessions of a Nazi Spy*.²⁵⁷ Zanuck se odvolával na společenský význam látky, která ostatně, jak jízlivě poznamenal, generovala množství článků v Crowtherově listu *The New York Times*. Nicméně oproti nim měl

²⁵⁵ Karel Reisz: Hollywood's Anti-Red Boomerang: Apple Pie, Love, and Endurance versus The Commies. *Sight and Sound* 22, 1953, č. 1, s. 132–137, 148. Článek obsahoval několik věcných nepřesností, na něž v dopise upozornil pozorný čtenář. Anonym: Correspondence. *Sight and Sound* 22, 1953, č. 4, s. 202.

²⁵⁶ Dorothy B. Jones: Communism and the Movies: A Study of Film Content. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 214–218. K minulosti autorky se vrací Brenda Murphy: *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, and Television*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, s. 75.

²⁵⁷ Bosley Crowther: 'The Iron Curtain', Anti-Communist Film, Has Premiere Here at the Roxy Theatre. *The New York Times* 97, 1948, č. 134, (13. 5.), s. 31. Bosley Crowther: 'The Iron Curtain': New Roxy Film Poses a Question: Is it Being Raised or Lowered?. *The New York Times* 97, 1948, č. 137, (16. 5.), s. X1.

celovečerní snímek zasáhnout více příjemců, aniž by ustoupil od zábavní funkce, již Zanuck neopomenul zdůraznit.²⁵⁸ Kladné recenze připomínaly vyvážený poměr zábavy a poselství. Spoléhalo na přitažlivost boje proti komunistům, který dominoval kritickým ohlasům. Nezdráhaly se připomínat nebývalý prostor v tisku i obtíže při uvedení, neboť podle nich právě ty přispěly k prodejnosti díla. O ambiciózní zařazení snímku do kontextu tradic zobrazování ruských postav v hollywoodské kinematografii se záhy pokusil filmový teoretik Sigfried Kracauer, což dokládalo širší zájem i potenciál vzájemné komparace.²⁵⁹

Kritické přijetí melodramatu *My Son John* se vesměs omezovalo na rétorické přihlášení autorů k hodnotám ve snímku, případně proti nim. Filmový kritik Sherwin Kane, který psal pro list *Motion Picture Daily*, emotivně poděkoval tvůrcům a studiu Paramount za odvahu předstoupit se společensky závažným tématem. Kladné recenze zasazovaly zápletku do kontextu a upomínaly na její naléhavost, kdežto otázky narativních postupů, stylu nebo žánru ponechaly stranou. Bosley Crowther snímek hodnotil velmi negativně coby neblahý produkt zjitřených nálad ve společnosti, načež doufal, že podle něj tristní výsledek zamezil vzniku podobných filmů.²⁶⁰ Publicisté ve Spojených státech se bez ohledu na ideový rámec neodpoutali od líčení společenského kontextu, čemuž neunikli ani evropští kritici, byť přinášeli nové vhledy. Například v Dánsku se u filmu zastavil tiskový orgán Dánské komunistické strany (*Danmarks Kommunistiske Parti*, dále DKP), který jej označil za obnažený postoj Spojených států k zahraničním – tj. předně dánským – spojencům. Ve Finsku nekomunistický filmový kritik dokonce podpořil jednání záporného protagonisty. Britská filmová kritička Penelope Houston přičetla veškeré vyhocené soudy tomu, že se jednalo o film s poselstvím, což pokládala v kontextu antikomunistického cyklu za unikátní jev.²⁶¹

²⁵⁸ Darryl Zanuck: Zanuck Defends 'The Iron Curtain'. *The New York Times* 97, 1948, č. 151, (30. 5.), s. X5.

²⁵⁹ Sigfried Kracauer: National Types as Hollywood Presents Them. *The Public Opinion Quarterly* 13, 1949, č. 1, s. 66–70. Kladné recenze uvádí např. Anonym: 'The Iron Curtain' with Dana Andrews, Gene Tierney and June Havoc. *Harrison's Reports* 30, 1948, č. 20, s. 79. Anonym: 'The Iron Curtain' (20th Century-Fox). *Motion Picture Daily* 63, 1948, č. 89, (7. 5.), s. 3. Anonym: 'The Iron Curtain' with Dana Andrews, Gene Tierney, June Havoc. *The Film Daily* 93, 1948, s. 89, (7. 5.), s. 6.

²⁶⁰ Sherwin Kane: 'My Son, John' (Paramount). *Motion Picture Daily* 71, 1952, č. 55, (20. 3.), s. 1, 4. Edward Barry: Helen Hayes Back on Screen in Stirring Film. *Chicago Daily Tribune* 105, 1952, č. 295, (21. 10.), s. 2/2. Srov. Moira Walsh: My Son John. *America* 43, 1952, č. 16, s. 90–91, kde byl snímek uznán se značnými rozpaky jen na základě očekávané osvěty. Bosley Crowther: Helen Hayes Returns to Films in 'My Son John', Feature at the Capitol Theatre. *The New York Times* 101, 1952, č. 100, (9. 4.), s. 27.

²⁶¹ P. H.: My Son John, U.S.A., 1952. *Monthly Film Bulletin* 20, 1953, č. 232, s. 70. J. Ø.: En brist i hjernen. *Land og folk* 9, 1953, č. 154, (3. 6.), s. 9. Finské reakce zaznamenal Kimmo Ahonen: Treason in the Family. Leo McCarey's Film My Son John (1952) as an Anticommunist Melodrama. In: Henrik Jensen (ed.): *Rebellion and Resistance*, Pisa: Pisa University Press 2009, s. 131–132. Srov. Robert Warshow: Father and Son – and the FBI. *The American Mercury* 29, 1952, č. 6, s. 74–80.

Soudobé texty o antikomunistickém cyklu se vyznačovaly – nikterak překvapivě – mnoha přístupy, tudíž je šlo sjednotit pouze na úrovni jednotlivých periodik. Recenze v deníku *The New York Times* akcentovaly liberální ortodoxii a stabilně kritické stanovisko vůči antikomunistickému cyklu, což zabezpečoval mimořádně produktivní Bosley Crowther. Tamní texty obvykle vytýkaly široce pojímanou nepřesvědčivost při zapracování motivu boje proti komunistům. Naproti tomu list *Motion Picture Daily* – vydávaný stoupencem antisubversivní ortodoxie – antikomunistický cyklus podporoval, přičemž pravidelně uváděl aktuálnost tématu. Mnohdy autor recenze chválil snímek zejména v důsledku prezentovaných hodnot. Obě periodika tedy v prvních letech hodnotily filmy výrazně se zřetelem k jejich antikomunistické zápletce; teprve od počátku padesátých let si na tento ideový rámec navykly a postupně více přihlížely rovněž k žánrům nebo obsazení. Nicméně mínění o sledovaných filmech na základě ideového vyznění u deníků nevymizelo. Nevyhnutelná političnost antikomunistického cyklu mohla vést k rezervovanému postoji ze strany zahraničních časopisů, které zajímalo spíše autorství nebo žánrové uchopení. Zatímco levicově liberální magazín *Sight and Sound* si všímal poselství přinejmenším některých děl, pravicový *Cahiers du Cinéma* se těmto filmům stranil, případně jejich antikomunismus ponechával v pozadí. Jestliže fáze synchronní přinášela mnoho protichůdných podnětů, fáze diachronní debatu vesměs redukovala na jediný hlas: liberálně ortodoxní v nepřímé návaznosti na Crowthera.

2.5 Současné myšlení o (klasickém) antikomunistickém cyklu – fáze diachronní

Na počátku osmdesátých let se uskutečnilo výroční promítání filmu *My Son John*, na které navázala debata s hosty. Filmová publicistka Nora Sayre publikum uvítala ironickým jmenováním několika zástupců antikomunistického cyklu, přičemž zmínila výhradně díla, jejichž titul obsahoval slova *red* nebo *communist*. Kriticky se vůči snímku na místě vyslovil politolog Michael Rogin a despekt neskrývali ani přítomní filmaři Alvah Bessie a Abraham Polonsky. Někdejší scénáristům na černé listině připomínal tíseň a ideovou strnulost, jíž čelili v době vzniku filmu. Argumenty, prezíráním i zdůrazněním ovzduší doby debata vcelku věrně prezentovala dosavadní stav bádání o antikomunistickém cyklu.²⁶²

²⁶² Audio záznam debaty veřejně k vyslechnutí nabízí Alvah Bessie – Abraham Polonsky – Michael Rogin – Nora Sayre: *Hollywood & the Cold War: My Son John*. *Pacific Film Archive*. Dostupný na WWW: <http://archive.org/details/cbpf_00004> [vyšlo 20. 11. 1982; cit. 1. 8. 2015].

V šedesátých letech neprošlo myšlení o antikomunistickém cyklu viditelnou revizí. Nepublikovaly se přímo texty o daném fenoménu, zůstalo pouze u okrajových zmínek, případně se někteří tvůrci antikomunistických děl v soudobých rozhovorech k těmto filmům spontánně vraceli. Nerozvinutou a jazykově izolovanou výjimku představovala kapitola publikace vydané ve Švédsku, která na bázi textuální analýzy posuzovala vztah politiky a filmu. Dvojice autorů v ní velmi netradičně zrelativizovala spojitost antikomunistické cyklu a slyšení HUAC.²⁶³ Postupný obrat od konce šedesátých let souvisel s úsilím znovu aktivně zapojit do výroby – nebo si minimálně vyslechnout – filmové pracovníky, zapsané na černou listinu. Třebaže mnozí podrobně vyličili vlastní zkušenosti s postupy boje proti komunistům v Hollywoodu, antikomunistický cyklus neuváděli.²⁶⁴ Sporadicky jej zmiňovali historikové a publicisté, kteří téma postupně vraceli do debaty. Například filmový publicista Stefan Kanfer mu věnoval necelé čtyři strany, na nichž důrazně vypíchl snímek *My Son John* a sarkasticky jej označil za „nejpravdivější americký film roku 1952“.²⁶⁵

Samostatné studie se nenápadně objevovaly od poloviny sedmdesátých let. Historik Russell E. Shain zpracoval jak obecné zamyšlení nad antikomunistickým cyklem, tak obsáhlou filmografii, do níž zařadil na základě volnějších měřítek více než sto titulů.²⁶⁶ Tím inspiroval filmového publicistu Lawrence L. Murrayho, pro jehož text bylo určující srozumitelně vymežit antikomunistický cyklus od těch filmů, jež pouze implicitně nasákly atmosférou probíhající studené války. Murray se zastavil u třech snímků – *Walk East on Beacon!*, *My Son John*, *Big Jim McLain* – a zasazoval je do kontextu tvorby daných tvůrců.²⁶⁷

²⁶³ Mezi související témata patřilo mj. uvedení filmu *Doktor Živago* (1965). Judith Shatnoff: *The Warmer Comrade. Film Quarterly* 22, 1966, č. 1, s. 30–31. Leif Furhammar – Folke Isaksson: *Politik och film*, Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts 1968, s. 94–97. Srov. Leif Furhammar – Folke Isaksson: *Politics and Film*, New York: Praeger 1971, nicméně ani anglický překlad neovlivnil myšlení o antikomunistickém cyklu. Případy vzpomínajících tvůrců uvádí např. Serge Daney – Jean-Louis Noames: *Leo et les aléas: Entretien avec Leo McCarey. Cahiers du Cinéma* 15, 1965, č. 163, s. 20. Michel Delahaye: *Entretien avec Elia Kazan. Cahiers du Cinéma* 16, 1966, č. 184, s. 22, 37.

²⁶⁴ Např. Helen Manfull (ed.): *Additional Dialogue: Letters of Dalton Trumbo, 1942–1962*, New York: Bantam Books 1972. Tom Milne (ed.): *Losey on Losey*, Garden City – New York: Doubleday 1968. Kingsley Canham – Jim Cook: *Abraham Polonsky. Screen* 2, 1970, č. 2, s. 57–73. Srov. Lester Cole: *Rudý z Hollywoodu*, Praha: Naše vojsko 1986.

²⁶⁵ Citováno podle Stefan Kanfer: *A Journal of the Plague Years: A Devastating Chronicle of the Era of the Blacklist*, New York: Atheneum 1973, s. 192.

²⁶⁶ Russell E. Shain: *Hollywood's Cold War. Journal of Popular Film* 3, 1974, č. 4, s. 334–350. Autor předem upozornil, že některé zmíněné tituly souvisely se studenou válkou jen nepřímo. Russell E. Shain: *Cold War Films, 1948–1962: An Annotated Filmography. Journal of Popular Film* 3, 1974, č. 4, s. 364–372. Srov. Les K. Adler: *The Politics of Culture: Hollywood and the Cold War*. In: Robert Griffith – Athan Theoraris (eds.): *The Specter: Original Essays on the Cold War and the Origins of McCarthyism*, New York: New Viewpoints 1974, s. 242–260.

²⁶⁷ Lawrence L. Murray: *Monsters, Spys, and Subversives: The Film Industry Responds to the Cold War, 1945–1955. Jump Cut* 2, 1975, č. 9, s. 14–16.

Na negativní postoj mnoha autorů ke snímku *My Son John* nespokojeně poukázal filmový publicista George Morris, který jej oproti ostatním zamýšlel intenzivně hájit. Nepřímo navázal na Luca Moulleta, poněvadž před zahájením pečlivé analýzy mizanscény popřel, že snímek pojednával o komunistech a odmítl brát na zřetel sociopolitické okolnosti. O mnoho let později se k oběma připojil filmový publicista Jonathan Rosenbaum, který dokonce zařadil snímek *My Son John* do svého osobního kánonu a opakovaně se jej snažil popularizovat. Texty Moulleta, Morrisa a Rosenbauma se však nevěnovaly cyklu, nýbrž jednomu filmu – stále témuž – a pojetím zůstaly v rámci výzkumu na úrovni nerozvinutých kuriozit.²⁶⁸

Myšlení o antikomunistickém cyklu v osmdesátých letech zásadně ovlivnil negativní postoj autorů k prezidentu Ronaldu Reaganovi. Jeho republikánskou administrativu oponenti označovali za ozvěnu politických hodnot padesátých let. Kupříkladu politolog Michael Rogin vydal provokativní knihu, jež zasadila Reaganovo působení do kontextu tzv. démonologie v dějinách Spojených států. Démonologii autor definoval coby utváření dehumanizovaných monster za účelem stigmatizace politických oponentů. Samostatnou kapitolu v knize Rogin věnoval hollywoodské studenoválečné produkci čtyřicátých až šedesátých let se zřetelem k antikomunistickému cyklu. Odborný text si vymezil pojmy a analyzoval obrazy společenských traumat, které ve filmech nacházel v rozličných variacích.²⁶⁹ Méně ambiciózní kapitolu o antikomunistickém cyklu prezentovala filmová publicistka Nora Sayre, jejíž metodu přejali mnozí pozdější badatelé. Autorka nastínila historický kontext, přešla k inkriminovaným slyšením HUAC a provedla textuální analýzu vzorku děl, u nichž prokazovala souvislost antikomunistického cyklu se zmíněnými jevy. Aby výklad potvrzoval její teze, volila výhradně aktivistická díla v souladu s antisubversivní ortodoxií. Obdobně

²⁶⁸ „Patrně žádný film v dějinách americké kinematografie nebyl tak neprávem pomlouván“. Citováno podle George Morris: *McCarey and McCarthy: My Son John*. *Film Comment* 12, 1976, č. 1, s. 17. Jonathan Rosenbaum: *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2008, s. 375, 414. Srov. Jonathan Rosenbaum: *Washington Paranoia from the Left and Right: The Day the Earth Stood Still & My Son John*. *Jonathan Rosenbaum*. Dostupný na WWW: <<http://www.jonathanrosenbaum.net/2015/07/washington-paranoia-from-the-left-and-right-the-day-the-earth-stood-still-my-son-john/>> [vyšlo 17. 7. 2015; cit. 1. 8. 2015]. Jonathan Rosenbaum: *Ten Overlooked Noirs*. *Jonathan Rosenbaum*. Dostupný na WWW: <<http://www.jonathanrosenbaum.net/2015/07/ten-overlooked-noirs/>> [vyšlo 22. 7. 2015; cit. 1. 8. 2015]. Na blozích se objevily rovněž obsáhlé příspěvky za účelem přesně opačným, tj. snímek silně zkritizovat. John McElwee: *Forgotten But Not Gone – My Son John*. *Greenbriar Picture Shows*. Dostupný na WWW: <<http://greenbriarpictureshows.blogspot.cz/2007/10/forgotten-but-not-gone-my-son-john-as.html>> [vyšlo 30. 10. 2007; cit. 1. 8. 2015]. Gwendolyn A. Foster: *My Son John and The Red Scare in Hollywood*. *Senses of Cinema* 11, č. 51. Dostupný na WWW: <<http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/my-son-john/>> [vyšlo 9. 7. 2009; cit. 1. 8. 2015].

²⁶⁹ Michael Rogin: *Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1988, s. xii, 236–300.

postupoval filmový publicista Bruce Crowther, jehož rozbory připomínaly prodloužení historického kontextu, nikoli přistoupení k soběstačným uměleckým pramenům.²⁷⁰

Těžištěm mnoha srovnatelných kapitol či studií se staly publikace věnované černé listině nebo pronikání aktérů politického života do filmového průmyslu.²⁷¹ Vzorek analyzovaných děl zůstával nezměněn bez ohledu na specifitěji vymezený předmět zájmu. Jestliže například historik John Sbardellati bádá v archivech FBI, aby doložil hypotézu o klíčové roli této instituce během příprav slyšení HUAC, pro navazující kapitolu o antikomunistickém cyklu se přidržel prakticky totožné skupiny děl, jež zahrnula Nora Sayre, byť si u nich všiml předně reprezentace uvedeného úřadu.²⁷² Postupně se mezi určující aspekty analýz zařadila perspektiva filmu noir, což umožnilo autorům vysledovat dosud přehlížené stylistické pravidelnosti. Například filmový historik Jeff Smith zaznamenal podíl kameramana Nicholase Musuracy na snímku *I Married a Communist*, načež jej neváhal srovnat s dřívějším filmem studia RKO *Pryč od minulosti* (1947). I když Smith neustoupil od zevrubného výkladu historického kontextu, poznatky třídil a zvolené filmy – zachoval převládající vzorek – neupotřebil pouze coby důkazní materiál pro posuny ve společnosti.²⁷³

Od poloviny osmdesátých let se paralelně rozvíjelo bádání o antikomunistickém cyklu, které akcentovalo archivní výzkum. Filmový historik Daniel J. Leab důkladně prošel relevantní archivní prameny a zpracoval formou samostatných studií produkční historii filmů

²⁷⁰ Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982, s. 79–99. Bruce Crowther: *Hollywood Faction: Reality and Myth in the Movies*, London: Columbus Books 1984, s. 148–158. Gordon B. Arnold: *Conspiracy Theory in Film, Television, and Politics*, Westport: Praeger 2008, s. 19–29. Srov. Glen M. Johnson: Sharper than an Irish Serpent's Tooth: Leo McCarey's My Son John. *Journal of Popular Film and Television* 8, 1980, č. 1, s. 44–49.

²⁷¹ Např. Reynold Humphries: *Hollywood's Blacklists: A Political and Cultural History*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2008, s. 128–143. Stephen J. Whitfield: *The Culture of the Cold War*, Baltimore – London: Johns Hopkins University Press 1996, s. 133–141. Brian Neve: *Film and Politics: A Social Tradition*, London – New York: Routledge 1992, s. 183–184.

²⁷² John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 159–183. Historik M. Todd Bennett si toho všiml a v recenzi na knihu navrhol vzorek rozšířit. M. Todd Bennett: J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 33, 2013, č. 3, s. 520. Srov. Bob Herzberg: *FBI And the Movies: A History of the Bureau on Screen and Behind the Scenes in Hollywood*, Jefferson – London: McFarland & Company 2006, s. 123–211, který zpracoval podobné téma důkladněji, byť vesměs na popisné úrovni.

²⁷³ Jeff Smith: *Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist: Reading the Hollywood Reds*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2014, s. 50–117. Srov. Robert William Miklitsch: Fear of a Red Planet: I Was a Communist for the F.B.I. and 'Black Film'. *Journal of Popular Film and Television* 41, 2013, č. 3, s. 43–54. Brian Neve: The Politics of Film Noir. In: Andrew Spicer – Helen Hanson (eds.): *A Companion to Film Noir*, New Jersey: Wiley-Blackwell 2013, s. 181–182. Steve Neale: *Genre and Hollywood*, London – New York: Routledge 2000, s. 149–150. James Naremore: *More than Night: Film Noir in Its Contexts*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1998, s. 295.

The Iron Curtain, *I Married a Communist* a *Trial*. Dále publikoval knihu o Mattu Cveticovi, informátorovi FBI, jehož vydané vzpomínky adaptoval snímek *I Was a Communist for the FBI* (1951).²⁷⁴ Leab pokaždé věnoval značnou péči produkční fázi a propagační kampani, přičemž si vybíral filmy, jejichž nestandardní průběh výroby skýtal atraktivní příběh. Tím přispěl k tradovanému tvrzení o krajně problematické genezi antikomunistického cyklu i ještě nepružnějšímu zaměření na omezený vzorek děl. Širší záběr měl kupříkladu filmový publicista James Hoberman, jenž si ovšem nevytkl odborné zpracování, spoléhal se tudíž na esejistické vyličení zápletek a dílčí nástin kontextu bez důkladného uvádění zdrojů.²⁷⁵

Polemicky k antikomunistickému cyklu přistoupil filmový historik Tony Shaw. Kombinoval pečlivou případovou studii, rozvážně pojatý přehled historických souvislostí i úsilí nahlížet jevy v kontinuitě výroby antikomunistických děl na území Spojených států. Shaw se ohlížel po méně viditelných příčinách antikomunistického cyklu a alespoň ve formě krátkých narážek upozornil na tituly, které od prvního uvedení v debatě nikterak nefigurovaly.²⁷⁶ Neméně závažné otázky si kladl filmový historik Thomas Doherty, jehož studie z konce osmdesátých let pomohla nastolit normu v poměrně chaotickém pojmosloví. Doherty vnímal antikomunistický cyklus coby nevyhnutelný konflikt filmového průmyslu mezi vnuceně angažovanou funkcí a posláním bavit. Na základě této hypotézy provedl dvojí textuální analýzu, při níž sledoval zdánlivě různé filmové formy boje proti komunistům. Nosná premisa narazila na volbu filmů – *My Son John* a *Big Jim McLain* –, neboť vzorek dvou velmi blízkých titulů zevrubně neprověřil Dohertyho teze.²⁷⁷

²⁷⁴ Daniel J. Leab: *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist*. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 59–88. Daniel J. Leab: 'The Iron Curtain' (1948): Hollywood's First Cold War Movie. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8, 1988, č. 2, s. 153–188. Daniel J. Leab: From Even-Handedness to Red-Baiting: The Transformation of the Novel Trial. *Film History* 10, 1998, č. 3, s. 320–331. Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2000, s. 71–95.

²⁷⁵ J. Hoberman: *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War*, New York – London: The New Press 2011, s. 67–74, 89–116. Srov. Cyndy Hendershot: *Anti-Communism and Popular Culture at Mid-Century*, Jefferson – London: McFarland & Company 2003, s. 18–75, 97–129. Wesley Britton: *Onscreen and Undercover: The Ultimate Book of Movie Espionage*, Westport: Praeger 2006, s. 84–89. Všechny uvedené publikace si všimaly o poznání rozsáhlejšího vzorku antikomunistického cyklu.

²⁷⁶ Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 42–71, 146–151. Srov. Tony Shaw: *Martyrs, Miracles, and Martians: Religion and Cold War Cinematic Propaganda in the 1950s*. *Journal of Cold War Studies* 4, 2002, č. 2, s. 3–22. Tony Shaw – Denise J. Youngblood: *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, Kansas: University Press of Kansas 2010, s. 79–94. Tony Shaw: *The Russians are Coming, the Russians are Coming* (1966): Reconsidering Hollywood's Cold War 'Turn' of the 1960s. *Film History* 22, 2010, č. 2, s. 235–250.

²⁷⁷ Thomas Doherty: *Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954*. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 15–27. Srov. Thomas Doherty: *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*, New York: Columbia University Press 2003, s. 140–149.

Jednou z příčin fixace badatelů na omezený vzorek děl mohla být trvalá nedostupnost mnoha antikomunistických titulů na digitálních nosičích; o některých se krátce zmiňují autoři blogů na internetu a poukazují na jejich opomíjení, které nemuselo mít výhradně politické pozadí.²⁷⁸ Specifickou pozici ve výzkumu dále zaujímaly antikomunistické filmy režiséra Samuela Fullera, zejména snímek *Pickup on South Street* (1953). Ačkoli se v rámci dosavadního výzkumu nedočkal obsáhlejších analýz, býval opakovaně uváděn v závěrech kapitol coby příklad vyspělejšího díla antikomunistického cyklu.²⁷⁹ Paralelně byly publikovány mnohé texty, které zevrubně přibližovaly Fullerovu filmografii, včetně jeho třech antikomunistických děl. Nicméně tyto práce zůstaly omezeny na perspektivu režiséra, popisovaly aspekt boje proti komunistům okrajově a nikterak nezahrnuly kontext antikomunistického cyklu.²⁸⁰ Podobný trend šlo vyzorovat u publikací, jež se věnovaly filmu noir. Pakliže si kladly za cíl představit soupis neznámých zástupců, pronikaly do nich publicisticky laděné narážky na přehlížené tituly antikomunistického cyklu. Ponechaly však stranou dosavadní výzkum a na krátké ploše se zaměřily zejména na popis zápletky.²⁸¹

Mimo vytěžení primárních pramenů studie dosud nezohlednily vývoj filmovědného bádání, neboť k problému přistupovaly přednostně z pozic obecných dějin. Diskurz nové filmové historie zůstal značně oslaben a antikomunistický cyklus se nestal oblastí pro důslednou aplikaci filmově-teoretických nástrojů. Výzkum mimoto neopustil revizionistické

²⁷⁸ Mezi poměrně rozsáhlé blogerské příspěvky o opomíjených titulech patří např. Randy Johnson: *Overlooked Movies: A Bullet For Joey* (1955). *Not The Baseball Pitcher*. Dostupný na WWW: <<https://randall120.wordpress.com/2012/01/31/overlooked-movies-a-bullet-for-joey1955/>> [vyšlo 31. 1. 2012; cit. 1. 8. 2015]. W. B. Kelso: *The (Red) Apes Have Taken Over: A Beer-Gut Reaction to Edward Dein's Shack Out on 101* (1955). *Micro-Brewed Reviews*. Dostupný na WWW: <<http://microbrewreviews.blogspot.cz/search/label/Shack%20Out%20on%20101>> [vyšlo 19. 6. 2012; cit. 1. 8. 2015]. Alan Vanneman: *Nothin' but Legs! Fred and Cyd Go out Kicking in Cole Porter's Silk Stockings*. *Bright Lights Film Journal*. Dostupný na WWW: <<http://brightlightsfilm.com/nothin-but-legs-fred-and-cyd-go-out-kicking-in-cole-porters-silk-stockings/#.VTQckJWJj5p>> [vyšlo 31. 7. 2012; cit. 1. 8. 2015]. R. Emmet Sweeney: *Off the Beaten Track: Shack Out on 101 and Plunder Road*. *Movie Morlocks*. Dostupný na WWW: <<http://moviemorlocks.com/2013/10/01/off-the-beaten-track-shack-out-on-101-and-plunder-road/>> [vyšlo 1. 10. 2013; cit. 1. 8. 2015]. Wilbert Takken: *Man on a Tightrope* (1953). *Every Elia Kazan Movie*. Dostupný na WWW: <<http://www.everyeliakazanmovie.blogspot.ca/2013/02/man-on-tightrope-1953.html>> [vyšlo 12. 2. 2013; cit. 1. 8. 2015].

²⁷⁹ Michael Rogin: *Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1988, s. 267–271. John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 183.

²⁸⁰ Např. Lee Server: *Sam Fuller: Film Is a Battleground: A Critical Study, with Interviews, a Filmography and a Bibliography*, Jefferson – London: McFarland & Company 1994, s. 33–36, 70–73, 78–80. Lisa Dombrowski: *The Films of Samuel Fuller: If You Die, I'll Kill You*, Middletown: Wesleyan University Press 2008, s. 70–80, 103–108, 131–133, 143–144. Srov. Gerald Peary (ed.): *Samuel Fuller: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi 2012.

²⁸¹ Např. Arthur Lyons: *Death on the Cheap: The Lost of B Movies of Film Noir*, Massachusetts: Da Capo Press 2000, s. 64, 130, 156–157, 160. Barry Gifford: *Out of the Past: Adventures in Film Noir*, Jackson: University Press of Mississippi 2001, s. 133–134, 143–144.

ukotvení; o tyto snímky totiž neprojevali zájem post-revizionističtí badatelé, jejichž texty již zpochybnilly mnohé závěry v oblasti obecně historického výzkumu. Post-revizionisticky zaměřený filmový historik Kenneth Lloyd Billingsley publikoval osamocený a značně zavádějící článek, v němž kritizoval neochotu hollywoodských studií produkovat díla o poměrech v zemích s vedoucí úlohou komunistické strany. Soudě podle argumentů většinu děl antikomunistického cyklu vůbec neznal, přinášely totiž přesně to, co postrádal. Studie z roku 2000 svědčí o tom, jak málo post-revizionističtí autoři o fenoménu dosud vědí. Konzervativní publicista J. R. Dunn vydal o sedm let později na internetu poučenější článek o antikomunistickém cyklu, kde zmínil několik titulů a vzápětí ironicky spekuloval, že jejich kompletní nepřítomnost na televizních obrazovkách „není náhoda, soudruzi“.²⁸²

Dosavadní výzkum zpravidla nevzal v potaz soudobé přijetí antikomunistického cyklu mimo Spojené státy, proto solitérní zahraniční pozorovatelé vstupovali na kompletně nepokryté území. Zatímco filmoví historici Alexandre Busko Valim a Kimmo Ahonen zpracovali nezávisle na sobě přijetí antikomunistického cyklu v Brazílii a ve Finsku, historik Tibor Glant analyzoval a otevřeně podpořil přehlížené tituly situované do jeho rodného Maďarska. Všiml si poměrně neobvyklých jevů, mj. nesprávného tempa maďarské hymny ve filmu *The Beast of Budapest*.²⁸³ Samostatnou kapitolu by pak tvořily desítky krátkých zmínek v životopisech herců nebo režisérů, které ovšem obvykle nepřesahují rámec anekdot o složitém natáčení kuriózně vyhlížejícího filmu. Jakkoli k případovým studiím tito autoři místy

²⁸² Citováno podle J. R. Dunn: The Buried Legacy of Hollywood Anti-Communism. *American Thinker*. Dostupný na WWW: http://www.americanthinker.com/articles/2007/10/the_buried_legacy_of_hollywood_1.html [vyšlo 14. 10. 2007; cit. 1. 8. 2015]. Billingsley omezil antikomunistický cyklus na reflexi vnitřní situace Spojených států, přičemž zmínil dva filmy: *My Son John* a *Big Jim McLain*. Kenneth Lloyd Billingsley: Hollywood's Missing Movies: Why American Films Have Ignored Life Under Communism. *Reason* 33, 2000, č. 6, s. 21–29. Další případ zavádějícího poukazování na domnělou absenci děl přináší Jim Willis: *Daily Life behind the Iron Curtain*, Santa Barbara: Greenwood 2013, s. 129–150. Srov. Allan H. Ryskind: *Hollywood Traitors: Blacklisted Screenwriters – Agents of Stalin, Allies of Hitler*, Washington: Regnery History 2015, s. 95–101, který za jediný efektivní „antisovětský film“ označil komedii *Ninočka* a antikomunistický cyklus zamlčel.

²⁸³ Alexandre Busko Valim: *Imagens Vigíadas: Uma História do cinema no alvorecer da Guerra Fria*, Niterói: Universidade Federal Fluminense 2006. Kimmo Ahonen: Treason in the Family. Leo McCarey's Film *My Son John* (1952) as an Anticommunist Melodrama. In: Henrik Jensen (ed.): *Rebellion and Resistance*, Pisa: Pisa University Press 2009, s. 131–132. Srov. Kimmo Ahonen: *Kylmän sodan pelkoja ja fantasioita: Muukalaisten invaasio 1950 – luvun yhdysvaltalaisessa tietesielokuvassa*, Turku: Turun yliopisto 2013, s. 103–167, kde podrobně analyzoval některé přehlížené zástupce antikomunistického cyklu. Kimmo Ahonen: *Red Planet Mars* (1952) as a Cinematic Manifestation of the Anticommunist Crusade. In: Hannu Salmi (ed.): *History in Words and Images*, Turku: University of Turku – Department of History 2005, s. 173–184. Kimmo Ahonen: How to Win the Cold War: Borders of the Free World in Guilty of Treason (1950) and *Red Planet Mars* (1952). In: Kimmo Ahonen – Rami Mähkä – Raita Merivirta – Heta Mulari (eds.): *Frontiers of Screen History: Imagining European Borders in Cinema, 1945–2010*, Bristol: Intellect Ltd 2013, s. 91–111. Tibor Glant: Cardinal Mindszenty and the 1956 Hungarian Revolution on Film in the West, 1950–1959. In: Karl Katschthaler – Donald E. Morse – Miklós Takács – Pál S. Varga (eds.): *The Theoretical Foundations of Hungarian 'lieux de mémoire' Studies*, Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó 2013, s. 182–195.

přinášejí cenné informace a pokrývají velmi široký vzorek, při vyhodnocení myšlení o antikomunistickém cyklu se k nim lze obracet pouze okrajově. Jejich poznatky mimoto nejsou pokaždé zhodnoceny vstupním historickým výzkumem.²⁸⁴

Slabiny bádání o antikomunistickém cyklu se přenesly na způsob, jakým o něm referovaly publikované dějiny kinematografie nebo dokumenty, jež okrajově připomínaly existenci těchto děl.²⁸⁵ Ani slovem antikomunistický cyklus nezaznamenali například filmoví historici David Bordwell a Kristin Thompson nebo sborník *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide*. Filmový historik Robert Sklar věnoval pouze krátké zamyšlení filmu *My Son John* a monografie věnovaná hollywoodské kinematografii padesátých let shrnula na dvou stranách tradované závěry, aniž by prověřila jejich relevanci.²⁸⁶ Kritické soudy klasických filmových historiků – kupříkladu Georgese Sadoula nebo Jerzy Płażewského – o antikomunistickém cyklu nebyly dodnes zásadně revidovány, byť jej nahlížely zkratkovitě, bez přístupu k pramenům a s mnoha předsudky.²⁸⁷ Výrazný prostor mu ponechal klasický filmový historik Jerzy Toeplitz, který přistupoval k promýšlení různých podob fenoménu a obšírně citoval Bosleyho Crowthera. Toeplitz byl v devadesátých letech některými mladšími badateli ironicky zlehčován, navzdory tomu jeho příspěvek dobově náležel mezi přední texty o antikomunistickém cyklu.²⁸⁸

²⁸⁴ Např. Gene D. Phillips: *Some Like It Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*, Lexington: University Press of Kentucky 2010, s. 215–216. Dwayne Epstein: *Lee Marvin: Point Blank*, Tucson: Schaffner Press 2013, s. 99–100. James McKay: *Dana Andrews: The Face of Noir*, Jefferson – London: McFarland & Company 2010, s. 93–96, 124–127. Carl Rollyson: *Hollywood Enigma: Dana Andrews*, Jackson: University Press of Mississippi 2012, s. 208, 230, 254. Patricia Bosworth: *Montgomery Clift: A Biography*, New York: Open Road Media 2012, s. 150, 153–159. Paul Green: *Jennifer Jones: The Life and Films*, Jefferson – London: McFarland & Company 2011, s. 143–149. Michelangelo Capua: *Yul Brynner: A Biography*, Jefferson – London: McFarland & Company 2006, s. 75–78, 80. William Wellman Jr.: *Wild Bill Wellman: Hollywood Rebel*, New York: Pantheon Books 2015, s. 411, 413–415, 469–475.

²⁸⁵ Jedná se zejména o následující dokumenty: *Hollywood on Trial* (1976), *Red Hollywood* (1996), *Oliver Stone: Neznámé dějiny Spojených států* (2012). Všechny uváděly jen omezený vzorek po vzoru badatelů.

²⁸⁶ Peter Lev: *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*, New York: Scribner 2006, s. 51–52. Robert Sklar: *A World History of Film*, New York: Harry N. Abrams 2002, s. 285. David Bordwell – Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU – NLN 2007. Geoffrey Nowell-Smith (ed.): *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide*, New York: Oxford University Press 1996. Srov. Joel Greenberg – Charles Higham: *Hollywood in the Forties*, London – New York: A. Zwemmer 1968, s. 75.

²⁸⁷ Georges Sadoul: *Dějiny světového filmu: Od Lumière až do současné doby*, Praha: Orbis 1963, s. 323. Jerzy Płażewski: *Dějiny filmu 1895–2005*, Praha: Academia 2009, s. 233.

²⁸⁸ Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films. Band 5: 1945–1953*, Berlin: Henschel Verlag 1992, s. 121–125. Jízlivou poznámku k Toeplitzově teoretické erudici nabízí např. Mirosław Przyłipiak: Vnitrotextový filmový produktor v nesubjektivizovných sděleních. In: Petr Mareš – Petr Szczepanik (eds.): *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*, Praha: Národní filmový archiv 2005, s. 208.

3/ Antikomunistický cyklus

„'Aha, takže v Americe vládnu lidé', 'Jo', 'Je to vláda lidu', 'Přesně, konečně se někam dostáváme', 'Takže je to jako v Rusku, tam je taky vláda lidu', 'Tak to se teda nikam nedostáváme!', 'Ale Hanku, zrovna jsi přece říkal...'“

Američan Hank Kowalski (Paul Douglas) a Němka Gerda (Bruni Löbel) ve filmu *The Big Lift*

„Nová FBI není produktem jednotlivce; nikdo ji nedokáže sám vybudovat, ale jediný člověk ji může stáhnout k zemi (...) Vyžaduje to veškerou bdělost, trpělivost a loajalitu. A zároveň si žádá nesmírnou oběť ze strany vás i vašich rodin. Ve výsledku nabízím jedinou odměnu: neskonáte obklopeni bohatstvím, nýbrž coby muži oddaní věrnosti, odvaze a bezúhonnosti.“

hlas J. Edgara Hoovera ve filmu *The FBI Story*

„Fajn, patříš k rudejm. A koho to zajímá? Tvoje prachy nejsou o nic horší než těch ostatních.“
kapesní zloděj Skip McCoy (Richard Widmark) ve filmu *Pickup on South Street*

Analytická kapitola si klade za cíl uplatnit shromážděné poznatky a přistoupit k analýze sledovaných děl. Tomu předchází návrh dynamického antikomunistického cyklu coby různorodého fenoménu, nikoli homogenní skupiny, za níž jej pokládá dosavadní výzkum. Antikomunistický cyklus je dále rozdělen do třech základních skupin – žánrový antikomunistický cyklus, filmy Red Scare a subversivní antikomunistický cyklus – a jeho rozmanitost nahlížena ve třech společných blocích. Jedná se o napětí mezi: (a) fikcí a aktuálně existujícím, (b) aktivitou a pasivitou postav, (c) postupy hraných a dokumentárních filmů. Metodologicky se kapitola opírá zejména o sémantiku fikčních světů, nový institucionalismus a vybrané pojmy z některých dalších oblastí bádání. Po zevrubném přiblížení každé ze skupin následuje případová studie, která by měla prověřit předložené závěry. Kapitola nezamýšlí – a s ohledem na omezený rozsah ani nemůže – pojmout veškeré aspekty několika desítek zástupců antikomunistického cyklu, natož diktovat jednu pevnou interpretaci. Klíčovým podnětem totiž zůstává analýza různosti fenoménu a mnoha protichůdných vlivů.

2.7 Návrh dynamického antikomunistického cyklu

Prominentní výzkumný vzorek antikomunistického cyklu sestával ze šesti filmů – *Big Jim McLain*, *I Married a Communist*, *I Was a Communist for the FBI*, *My Son John*, *The Red Menace*, *Walk East on Beacon!* –, jimž se věnovala většina případových studií i stručných zmínek. Při zahrnutí výlučně evropských textů by k nim náležel ještě snímek *The Iron Curtain*, který se pravidelně objevoval v kapitolách klasických filmových historiků.²⁸⁹ Do seznamu častých výskytů nebyly rovněž zahrnuty texty o antikomunistických titulech režisérů Samuela Fullera a Elii Kazana, u nichž badatelé volili autorskou perspektivu, nikoli kontext cyklu. Je nezbytné se nyní tázat, čemu očividná redukce sloužila a zhodnotit její dopady.

Existence kánonu vlivných děl v jakékoli oblasti není bezpříznaková bez ohledu na četnost takové praxe. Badatelé, jež tím zpravidla legitimizovali předmět výzkumu, měli sklon přenášet připsané vlastnosti několika titulů na kompletní soubor děl, což filmová teoretička Amanda Ann Klein ilustrovala na příkladu gangsterského cyklu počátku třicátých let. Jeho prominentní zástupci – filmy *Malý Cézar* (1931), *Veřejný nepřítel* (1931) a *Zjizvená tvář* (1932) – sdíleli zesílený prvek násilí a společensko-kritický rozměr, který byl stavěn do kontrastu s Produkčním kodexem, vůči němuž se měl cyklus vymezovat. Jak ovšem autorka doložila, zmíněná trojice snímků reprezentovala spíše odchylky, gangsterský cyklus totiž vesměs postrádal ambice kritizovat společnost a vyzdvihoval milostné zápletky.²⁹⁰ Filmový teoretik Richard Maltby zpochybnil samu ideu předkodexové kinematografie, jíž označil za mýtus a kritický žánr levicově liberálních historiků při jejich účelovém hledání opozičních trendů ve filmovém průmyslu. Podobně spornou typologii popsal filmový teoretik Rick Altman, když se zamýšlel nad zdánlivě stabilní kategorií melodramatu. Výzkum zde nerespektoval dobový publicistický výklad pojmu a analyzoval dílčí skupinu děl, která se stavěla proti představám toho, jak se melodrama vymezovalo v době jejich vzniku.²⁹¹

²⁸⁹ Uvedení snímku *The Iron Curtain* doprovázely četné kontroverze, o nichž se psalo po celém světě. Ze strany klasických filmových historiků se mohlo jednat o dávný ideový resentment. O snímku se v československém prostředí zmiňují např. Josef Mach: Mentalita dnešního amerického návštěvníka kina. *Kino* 3, 1948, č. 18, s. 345. Ir: Železná opona. *Kino* 3, 1948, č. 26, s. 508, 511. Anonym: Resoluce Wallaceova výboru proti filmu 'Železná opona'. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 23, s. 2. fz: Strana Henry Wallace proti 'Železné oponě'. *Filmové zpravodajství* 4, 1948, č. 100, (25. 5.), s. 1–2. Miroslav Kroh: Kýč ve službách protisovětské propagandy, čili jak byl zroben film 'Železná opona'. *Mladá Fronta* 4, 1951, č. 197, (28. 8.), s. 4.

²⁹⁰ Amanda Ann Klein: *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*, Austin: University of Texas Press 2011, s. 36–55.

²⁹¹ Richard Maltby: The Production Code and Mythologies of 'Pre-Code' Hollywood. In: Steve Neale (ed.): *The Classical Hollywood Reader*, London – New York: Routledge 2012, s. 240–242. Rick Altman: *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999, s. 70–72.

V gangsterském cyklu, předkodexové kinematografii i filmovém melodramatu nacházeli autoři potenciál společensky závažné a formálně inspirativní produkce, což je zásadně odlišovalo od kritizovaného nebo ironizovaného antikomunistického cyklu, kde převažovalo negativní zobecňování.²⁹² Mimořádně zatvrzelý mýtus kupříkladu uváděl, že žádný snímek antikomunistického cyklu nevykázal zisk. Relevantními zdroji nepodložené tvrzení se nezakládalo na pravdě, což mohl paradoxně doložit prominentní vzorek.²⁹³ Antikomunistický cyklus se v textech nepřímě stal vedlejším produktem slyšení HUAC a sloužil coby argument pro odsouzení těchto postupů. Šest vlivných zástupců se neuvádělo s ohledem na myšlenkovou podnětnost či estetickou vyspělost, nýbrž ideovou umanutost. Historikové izolovali tento redukovaný antikomunistický cyklus od běžné hollywoodské produkce, čímž nicméně posilovali jeho potenciálně atraktivní pozici výlučného fenoménu s vlastními pravidly. Nevědomky umožnili vážné zamyšlení nad tím, jak dalece antikomunistický cyklus – respektive jeho dílčí vzorek – připomínal soběstačný žánr.

Pojem *žánr* v daném kontextu stanovuje sémantické stavební bloky, syntaktické struktury a především pragmatiku vztahů mezi účastníky. Tímto závěrečným spojením popsal Rick Altman uživatelské skupiny, jež mohly souběžně participovat na vzniku žánrových kategorií a měnit je v čase. Jak doložila kapitola o výrobě, producenti zřídka nabízeli produkt výlučně s odvoláním na antikomunistické poselství, spíše konvenčně usilovali o oslovení několika segmentů publik současně. Odlišně mohli jednat filmoví publicisté, kteří měli na tvorbě žánrových označení v dějinách Hollywoodu značnou zásluhu. Podle Altmana obvykle napomáhali ustavení žánru formou gramatických převodů z přídavných jmen cyklů (tj. muzikálová komedie) na podstatná jména žánrů (tj. muzikál). Jakmile přídavný materiál cyklu sám o sobě dostatečně přitahoval příjemce, mohl se nabízet coby samostatný žánr.²⁹⁴ U antikomunistického cyklu k ničemu takovému nedošlo, soudobá kritika spatřovala v boji proti

²⁹² Výjimky, tj. částečně pozitivní nahlížení přináší Tibor Glant: Cardinal Mindszenty and the 1956 Hungarian Revolution on Film in the West, 1950–1959. In: Karl Katschthaler – Donald E. Morse – Miklós Takács – Pál S. Varga (eds.): *The Theoretical Foundations of Hungarian 'lieux de mémoire' Studies*, Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó 2013, s. 182–195. John Rossi: The Iron Curtain: A Premature Anti-Communist Film. *Film & History* 24, 1994, č. 3–4, s. 100–112. Ralph Stern: The Big Lift (1950): Image and Identity in Blockaded Berlin. *Cinema Journal* 46, 2007, č. 2, s. 66–90.

²⁹³ Historik John Sbardellati tímto tvrzením dokonce popřel sám sebe: zařadil film *The Red Menace* automaticky mezi komerčně neúspěšná díla, aby posléze na jiném místě přiznal, že snímek si u diváků vedl velmi dobře. John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 139, 181.

²⁹⁴ Proces žánrovění ve vztahu ke slovníkovým popisům, priority producentů a pragmatiku vztahů detailně vnáší Rick Altman: *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999, s. 50–68, 208–215.

komunistům postupně stále více přídavný produkt. Nicméně tím se soupis účastníků procesu žánrování nevyčerpal. Akademický zájem nebo úsilí historiků mohlo přispět k identickým jazykovým projevům, v důsledku čehož se výsledný žánr stal diskurzivní entitou mimo kontext původního uvedení. Ideálním příkladem byla zpětně ustavená a do mnoha stran se trvale rozevírající kategorie filmu noir, jejíž žánrový rozměr zůstal předmětem sporů.²⁹⁵

Diachronní fáze myšlení o antikomunistickém cyklu postupně utvořila podmínky pro takto badatelsky definovaný žánr. Jeho základ tvořil šestičlenný prominentní vzorek, který si zaslouží svébytné označení – *klasický antikomunistický cyklus* –, aby nebyl mylně vydáván za ideově a formálně vyčerpávající soupis všech děl. Klasický antikomunistický cyklus se skládal z homogenních děl, která sdílela obecněji nepřiliš frekventované aspekty. Snímky byly situovány na území soudobých Spojených států, obsahovaly detailní narážky na studenoválečné dění, opíraly se o hledisko vlivné instituce a následovaly semidokumentární formální postupy. Převažující myšlení o těchto filmech nevyzdvihovalo zdrojový žánr, nýbrž antikomunistický akcent a jeho specifika. Zástupci klasického antikomunistického cyklu ovšem nabízeli jak čitelné ideové požadavky, tak jejich ustálené stylistické vyjádření. Ač se jednalo o syntézu existujících žánrových forem, důsledný boj proti komunistům je překrýval, načež uvedeným filmům předurčil jednostrannou výzkumnou perspektivu. Historikové studené války se obraceli ke klasickému antikomunistickému cyklu, protože v něm nacházeli zesílené prvky společenských jevů, které jim byly badatelsky blízké. Uvedený diskurzivní žánr nicméně nezůstal omezen na šest děl. Výzkum této práce odhalil dalších devět vhodných titulů: *Walk a Crooked Mile* (1948), *Project X* (1949), *The Thief* (1952), *The Atomic City* (1952), *Invasion USA* (1952), *Security Risk* (1954), *Shack Out on 101* (1955), *5 Steps to Danger* (1957), *The FBI Story* (1959). Lze spekulovat nad příčinami jejich nezačlenění, ovšem podstatnější zůstává navržení přiměřeného žánrového pojmenování. Předložená práce prosazuje, aby těchto patnáct snímků vešlo ve známost pod označením *filmy Red Scare*.

Citově zabarvený obrat ukotvuje filmy v dobovém kontextu a vystihuje skutečnost, že reprezentovaly toliko jednu – antisubversivní – variantu aktivního antikomunismu. Kdyby se nepřipustila tato výlučnost filmů *Red Scare*, vedl by výzkum k mytický nadsazeným závěrům, jež kritizoval Richard Maltby u předkodexové kinematografie. Dosavadní výzkum

²⁹⁵ Problémy kategorizace filmu noir uvádí např. Robert Porfirio: *The Strange Case of Film Noir*. In: Andrew Spicer – Helen Hanson (eds.): *A Companion to Film Noir*, New Jersey: Wiley-Blackwell 2013, s. 17–32. Frank Krutnik: *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, New York: Routledge 1991, s. 15–32.

nepřipouštěl řazení polemických titulů mezi antikomunistický cyklus, přitom jejich liberální smýšlení se nevylučovalo s bojem proti komunistům. Oficiální doktrína vlády Spojených států v padesátých letech netolerovala ústup od univerzálně akceptovaného antikomunismu, nicméně v rámci něj se nacházela pluralita verzí, jak ho vykládat a aplikovat. Jakmile nekomunistický tvůrce jakkoli nastolil toto téma, nemohl vystoupit z oblasti antikomunismu jinak než jeho kompletní negací, tj. natočením komunistického filmu, k čemuž přirozeně nedošlo. Nehledě na společná hodnotová východiska polemické filmy dráždily konsenzus a poukazovaly na negativní jevy v souvislosti s prosazováním aktivního antikomunismu. Badatelé je neprávem vyloučili z antikomunistického cyklu. Například mediální teoretička Linda K. Fuller vymezila počínaje rokem 1955 výrobu studenoválečných děl, jež odmítala senátora McCarthyho nebo mccarthismus, což ovšem činilo rovněž mnoho antisubversivně založených antikomunistů.²⁹⁶ Oproti filmům Red Scare si polemické tituly neosvojily rozpoznatelný styl. Nabízely několik alternativních podob antikomunismu, vůči převažující debatě často kritických, proto jim náleží spojení *subversivní antikomunistický cyklus*.²⁹⁷

Přítomnost subversivního antikomunistického cyklu nastoluje vážné otázky ohledně hranic fenoménu. Amanda Ann Klein tato dilemata připisovala pozdní evoluční fázi cyklů, během níž dospěly k druhovým hybridům. Kupříkladu snímek *V newyorském přístavu* (1937) zahájil společensko-kritický *Dead End Kids* cyklus, který po několika letech popřel vlastní kořeny bláznivou komedií *Spooks Run Wild* (1941). Druhé hybridy odrážely úsilí zarazit slábnoucí přitažlivost existujících cyklů a dodat jim neokoukaný podnět, což ovšem u antikomunistického cyklu nemuselo hrát rozhodující roli. Ostatně ten vzdoroval aplikaci dvou klíčových pravidel konstrukce cyklů: (a) zahájený cyklus nemohlo vlastnit jedno studio a na základě něj se identifikovat, (b) za pokračováním cyklu nestál výrazný finanční nebo kritický ohlas úvodního filmu.²⁹⁸ Připuštění logiky druhových hybridů by vytvářelo nesprávnou představu, že klasický antikomunistický cyklus zastupoval příkladnou normu, jejíž odchylky

²⁹⁶ Linda K. Fuller: The Ideology of the 'Red Scare' Movement: McCarthyism in the Movies. In: Linda K. Fuller – Paul Loukides (eds.): *Beyond the Stars 5: Themes and Ideologies in American Popular Film*, Ohio: Bowling Green State University Popular Press 1996, s. 229–248.

²⁹⁷ Mezi subversivní antikomunistický cyklus náleží tyto filmy (v závorce rok uvedení i při opakované zmínce): *The Fountainhead* (1949), *The Flying Saucer* (1950), *The Whip Hand* (1951), *Red Planet Mars* (1952), *No Time for Flowers* (1952), *Pickup on South Street* (1953), *Trial* (1955), *Anastasia* (1956), *The Rack* (1956), *Storm Center* (1956), *Three Brave Men* (1956), *The Girl in the Kremlin* (1957), *Silk Stockings* (1957), *The Fearmakers* (1958), *The Quiet American* (1958), *Spy in the Sky!* (1958).

²⁹⁸ Podmínku finančního nebo kritického přijetí a výklad druhových hybridů přináší Amanda Ann Klein: *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*, Austin: University of Texas Press 2011, s. 4, 61–68, 79–97. Původní studiové vlastnictví předpokládá Rick Altman: *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999, s. 38–44.

nevyhnutelně znamenaly alternativu. Tím by zastíraly, že mezi filmy Red Scare a jejich polemické protějšky nenáležela ani polovina antikomunistického cyklu. Aby zbylé snímky vstoupily do debaty, musela se převrátit výzkumná perspektiva. Jejich tvůrci nepřizpůsobovali ideovému poselství zvolený žánr, nýbrž značně oslabený boj proti komunistům podřizovali ustáleným konvencím. Nezanášeli do filmů důkladně narážky nebo společensko-kritické komentáře, což je učinilo neatraktivní pro dosavadní výzkum. Antikomunistický cyklus mohl zahrnovat rozmanité žánry i reprezentovat nepřítele velmi ledabyly. Navržené pojmenování – *žánrový antikomunistický cyklus* – reflektuje dominantní prvek zábavy a oslabený politický zápal u titulů, pro něž komunista obvykle zůstal jen neutrálním zlosynem.²⁹⁹

Úsilí badatelů ohraničit výrobu všech děl rokem 1954 nepůsobilo věrohodně, poněvadž bezděky odráželo stín klasického antikomunistického cyklu: poslední snímek prominentní šestice – *Big Jim McLain* – měl domácí premiéru v srpnu 1952, nicméně všechny tři vymezené kategorie zahrnovaly rovněž filmy z konce padesátých let. Některé studie se při zdůvodnění odvolávaly na soudobý text filmové kritičky a socioložky Dorothy B. Jones, která přitom antikomunistický cyklus neuzavírala, pouze v roce 1956 nestihla pokrýt vývoj ve druhé polovině padesátých let.³⁰⁰ Filmový historik Thomas Doherty argumentoval mj. diskreditací senátora McCarthyho na konci roku 1954, přestože jeho aktivity nesouvisely s filmovým průmyslem. Kromě toho tím autor nepřímou naznačil, že Hollywood jednal předně na základě politických výkyvů, čímž nevzal v potaz volnější motivace tvůrců žánrového antikomunistického cyklu.³⁰¹ Argumentačně neurčitě se jevily rovněž pokusy prodloužit fenomén do poloviny šedesátých let; antikomunistický cyklus se totiž stal součástí veřejné debaty o bipolárním rozdělení světa, jež neodezněla po několika měsících nebo letech.

²⁹⁹ Mezi žánrový antikomunistický cyklus se řadí tyto snímky (v závorce rok uvedení i při opakované zmínce): *The Iron Curtain* (1948), *Sofia* (1948), *The Red Danube* (1949), *The Sickle or the Cross* (1949), *State Department: File 649* (1949), *The Big Lift* (1950), *Guilty of Treason* (1950), *Peking Express* (1951), *Savage Drums* (1951), *Tokyo File 212* (1951), *Arctic Flight* (1952), *Assignment – Paris* (1952), *Diplomatic Courier* (1952), *Red Snow* (1952), *The Steel Fist* (1952), *A Yank in Indo-China* (1952), *Captain Scarface* (1953), *Guerrilla Girl* (1953), *Man on a Tightrope* (1953), *Savage Mutiny* (1953), *Tangier Incident* (1953), *Target Hong Kong* (1953), *Hell and High Water* (1954), *Night People* (1954), *Operation Manhunt* (1954), *World for Ransom* (1954), *Port of Hell* (1954), *Blood Alley* (1955), *A Bullet for Joey* (1955), *Escape from Terror* (1955), *Jump Into Hell* (1955), *Love Is a Many-Splendored Thing* (1955), *Soldier of Fortune* (1955), *China Gate* (1957), *Jet Pilot* (1957), *Journey to Freedom*, (1957), *Stopover Tokyo* (1957), *The Beast of Budapest* (1958), *Hong Kong Confidential* (1958), *The Journey* (1959).

³⁰⁰ Např. Brenda Murphy: *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, and Television*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, s. 75–76. Jim Purdy – Peter Roffman: The Red Scare in Hollywood: HUAC and the End of an Era. In: Steven Mintz – Randy W. Roberts (eds.): *Hollywood's America: Twentieth-Century America Through Film*, Massachusetts – Oxford: Wiley-Blackwell 2010, s. 183.

³⁰¹ Thomas Doherty: Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 25. McCarthy se jen ojediněle vyjadřoval k dění ve filmovém průmyslu. Např. Anonym: Would Curb Films Of 'Red' Writers. *Motion Picture Daily* 72, 1952, č. 5, (8. 7.), s. 1, 5.

Amanda Ann Klein mimoto uvedla, že ukončením cyklu nutně nezanikl jeho průvodní prvek, poněvadž se mohl aktualizovaně napojit na nově vznikající cyklus nebo stabilnější žánr.³⁰² Antikomunistický cyklus se podle všeho utlumil nebo zmutoval, nikoli však v jednom rozpoznatelném okamžiku. Autoritativní vymezení bodu ústupu by nevyhnutelně vedlo ke spekulativním závěrům ze dvou důvodů: (a) antikomunistické filmy v Hollywoodu vznikaly i po skončení studené války, (b) snímek o boji proti komunistům z poloviny sedmdesátých nebo osmdesátých let nemusel automaticky náležet k antikomunistickému cyklu.

Zmíněná dilemata přesahovala výzkumný záměr předložené práce, která proto k problému přistoupila pragmaticky. Antikomunistický cyklus byl sledován do konce padesátých let – kdy stále nejevil známky ochabnutí –, aniž by se tento krok zříkal palčivé nahodilosti. Výzkumný vzorek sestával ze sedmdesáti jedna filmů, přičemž do konce tradovaného roku 1954 jich pokryl čtyřicet pět. Nejednalo se o zbytečné součty, neboť pod dominantním vlivem klasického antikomunistického filmu přestávali badatelé tušit, kolik děl jejich výzkum vlastně zahrnoval. Někteří z uvedených autorů připomínali tabulku Dorothy B. Jones o třiceti třech snímcích, byť sama autorka připouštěla její pravděpodobnou neúplnost. Thomas Doherty zmínil čtyřicet filmů, zatímco například filmový publicista Peter Biskind se zastavil u dvě stě titulů, byť přímo zmínil pouze melodrama *My Son John*.³⁰³

Kvantitativní vyhodnocení předloženého vzorku korigovalo mnohé představy o antikomunistickém cyklu. Kolem 70% výroby pocházelo od nezávislých producentů, jejichž podíl kolísal a vrcholu dosáhl na počátku padesátých let. Naproti tomu velká studia se na něm podílela stabilně až do roku 1956, třebaže v žádném mezidobí nevyprodukovala srovnatelné množství antikomunistických filmů. Samostatnou studii by zasloužil kupříkladu dlouhodobý a rozmanitý přístup studia Twentieth Century-Fox nebo strategie společnosti Columbia, která antikomunistické filmy bez jedné výjimky výhradně distribuovala. Podíl nezávislých odrážel ekonomické proměny ve filmovém průmyslu a prokazoval neudržitelnost prosté analogie mezi slyšením HUAC a antikomunistickým cyklem. Ten zastupoval mnoho zájmů, a proto nezůstal homogenní. Analytická kapitola se nyní pokusí rozkrýt tuto vnitřní dynamiku.

³⁰² Amanda Ann Klein: *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*, Austin: University of Texas Press 2011, s. 47.

³⁰³ Dorothy B. Jones: Communism and the Movies: A Study of Film Content. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 300–301. Thomas Doherty: Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 15. Peter Biskind: *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, New York: Pantheon Books 1983, s. 163.

3.1 Žánrový antikomunistický cyklus

3.1.1 Neaktualizovaní komunisté a formální přihlášení

Všechny filmy antikomunistického cyklu vybízely diváky ke vstupu do fikce, byť nevyhnutelně vyprávěly o aktuální entitě, tj. komunistické straně, potažmo jejích zastáncích. Sémantika fikčních světů adekvátně řeší tento zdánlivý spor. Aktuální entita ke své existenci nevyžaduje znakové zobrazení, zatímco fikční entita existuje pouze na základě sémiotických prostředků. Aktuálně existující zůstává rámcem jednoho světa – žité reality čtenáře nebo diváka –, naproti tomu fikční světy jsou soubory možných entit umístěné v literárním nebo filmovém díle. Proto u fikčních entit nelze mluvit o pravdivostní hodnotě v běžném smyslu.³⁰⁴

Navzdory tomu vnímatel přistupuje k jakémukoli filmu vybaven znalostmi aktuálního světa. Uplatňuje při tom *aktuální encyklopedii*, jak ji definoval literární teoretik Lubomír Doležel. Aktuální encyklopedie se skládá ze zkušeností, významů a kulturních zvyklostí, jež akceptovalo společenství v době sledování díla. Nicméně pouze s tím si divák nevystačí, a proto aktivuje rovněž *fikcipedii*, již filmový teoretik Radomír D. Kokeš popsal coby systém, do něhož vnímatel ukládá vše, co se o fikčním světě dozví nebo o něm usoudí.³⁰⁵ Fikční svět dále podléhá – slovy Lubomíra Doležela – *aletickým omezením*, které stanoví sféru možného, tedy míru blízkosti či odstupu od aktuálního světa. V některých ohledech se fikce zpravidla neodchyluje od aktuálně existujícího, například dodržováním gravitačního zákona. Jestliže fikční svět neporušuje fyzikální zákony aktuálního světa, lze jej označit za *přirozený svět*. V žádném případě to ovšem neznamená, že přirozený svět plně odráží aktuálně existující, toliko zasazuje možné entity do fyzikálního rámce aktuálního světa.³⁰⁶

Oblast přirozeného světa není stabilní, proměňuje se totiž v závislosti na představách a hodnotách jednotlivých společenství. Jak upozornil literární teoretik Thomas G. Pavel, středověkého čtenáře v knize nezarazil výjev Panny Marie a zařadil jej do sféry přirozeného.

³⁰⁴ Debatu kolem pravdivostní hodnoty fikčních výroků srozumitelně shrnuje Ruth Ronenová: *Možné světy v teorii literatury*, Brno: Host 2006, s. 46–54.

³⁰⁵ Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 178–179. Srov. Bohumil Fořt: *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host 2005, s. 92–95. Kokeš zároveň odlišuje soubor znalostí příjemce (fikcipedie) od souboru znalostí, k nimž má přístup postava ve fikci (*encyklopedie fikčního světa*). Radomír D. Kokeš: Fikce, (makro)světy a typologie seriality. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012, s. 162, 164.

³⁰⁶ Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 123. Srov. Lubomír Doležel: *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy*, Praha: Karolinum 2014, s. 21, kde Doležel zavádí pojem realistní svět, „jestliže je fikční svět cele a bezvýhradně přirozený“.

Podle autora se obraz vševědoucích federálních agentů při zatýkání drogových dealerů v zásadě neliší; jednalo se o konvenci dvacátého století, která vzdor své hrdinské povaze nenarušovala rámec přirozeného světa. Pavel dokonce přirovnal příjemce fikčních textů ke čtenáři novin při rozhodování, zda začlenit zprávu mezi věrohodné výroky o aktuálním světě.³⁰⁷ Žánrový antikomunistický cyklus (dále ve spojení *žánrový cyklus*) předpokládal tento čtenářský přístup. Popisoval často dramatické jevy, jež nešlo zcela potvrdit ani vyvrátit. Informační uzavřenost soudobých antikomunistických kauz se promítla do hraných filmů, k nimž šlo přistupovat jedině z pozice čtenáře novin. Žánrový cyklus od příjemce vyžadoval znalost aktuální encyklopedie a vnímání souvislostí, jinak by konání komunistů i kladných postav mohlo místy působit nesrozumitelně. Například ve filmu *Savage Mutiny* brání komunisté evakuaci domorodců z ostrova, na němž se Spojené státy chystají svrhnout atomovou bombu. Úmyslem nepřátel je ponechat dezorientované místní v oblasti detonace a obvinít původce výbuchu z masové vraždy. Bez znalosti studenoválečného kontextu testování jaderných zbraní v odlehlých oblastech působí záměrná devastace krajiny ze strany kladných hrdinů poněkud rozpačitě, tím spíše, že se popisuje coby mírové gesto. Mimoto následky radiace – výbuch totiž proběhl poblíž místa evakuace – žádná z postav neřeší.

Ani jeden film žánrového cyklu však neporušoval fyzikální zákony vědomě, zapadaly tedy bez výjimky do sféry přirozeného světa. Lubomír Doležel uvedl, že nutnou součástí jakéhokoli fikčního světa je neúplnost, přičemž míru zaplnění označil coby *funkci nasycení*. Neúplností se míní nemožnost postihnout veškeré nabízející se detaily v jakémkoli světě.³⁰⁸ Lze si kupříkladu představit obsáhlý román, který je věnován výhradně slyšení mezi senátorem McCarthyem a armádou Spojených států v roce 1954. Ani mimořádně svědomitý popis však patrně nezačlení zmínku o počtu vlasů na McCarthyho hlavě nebo neuvede barvu senátorových ponožek; a pokud náhodou ano, opomene jiné prvky, které bude pokládat za nepodstatné. Neúplnost textu vytváří mezery a pobízí příjemce k jejich interpretačnímu zaplnění. Hraný snímek klasického Hollywoodu se snažil existenci mezer zahlazovat, a proto

³⁰⁷ „Čtenář se například ve svých důvěryhodných novinách dočte, že na Marsu přistál tým badatelů (...) Nicméně, dejme tomu, že noviny nehovoří o faktu přistání na Marsu, nýbrž pouze informují o zvěstech, které se šíří v dobře informovaných kruzích (...) V tomto případě musí čtenář použít svůj rozhodovací proces (...) Vezme-li náš čtenář v potaz, že vesmírný výzkum může být využit pro vojenské účely a že z bezpečnostních důvodů jsou některé mise drženy v tajnosti, může si úspěšně představit pravděpodobnou situaci, která by vedla k tajnému přistání na Marsu (...) Pakliže naopak tato zpráva příliš odporuje tomu, co čtenář ví o vesmírném výzkumu (...) pomyslí si: ‘Nemožné!’“. Uvedený popis se velmi přibližuje schématu antikomunistického cyklu. Citováno podle Thomas G. Pavel: *Fikční světy*, Praha: Academia 2012, s. 74.

³⁰⁸ Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 171–184.

zpravidla předkládal zejména informace nezbytné k porozumění příběhu a motivací postav. Jakýkoli přidružený materiál bez rozpoznatelné funkce se důsledně eliminoval.

Jelikož žánrový cyklus začleňoval prvky boje proti komunistům bez úmyslu narušit osvědčené vyprávěcí vzorce, působilo přihlášení k aktivnímu antikomunismu velmi formálně. Snímky žánrového cyklu se zpravidla odehrávaly v zahraničí, tudíž v některých případech stačilo připojit úvodní mezititulek. Například snímek *Love Is a Many-Splendored Thing* takto informoval o situování do Hong Kongu v průběhu roku 1949, zatímco film *Night People* si zvolil soudobý Berlín. Za pomoci aktuální encyklopedie bylo možné obě oblasti lokalizovat coby konfliktní místa studené války. Adresnější způsob předpokládal obsáhlý mezititulek, v němž tvůrci vysvětlovali kontext a zasazení. Takto postupoval kupříkladu snímek *The Journey* o situaci v Maďarsku během roku 1956 nebo film *The Big Lift*, který popisoval První berlínskou krizi.³⁰⁹ Snímky *Tokyo File 212*, *Jump Into Hell* nebo *Guilty of Treason* využily úvod rovněž k poděkování institucím za spolupráci, potažmo k vyjádření podpory líčeného boje proti komunistům. Uvedeným gestem tituly přispěly k aktivnímu antikomunismu bez ohledu na četnost podobných argumentů ve zbytku filmu. Uvedení do fikce však mohlo být ještě pečlivější, pakliže se nechal promluvit ideově vyhraněný vypravěč. Ve filmu *China Gate* věnoval anonymní hlas prostor vysvětlení kontextu války v Indočíně, zatímco úvodní povídání ve snímku *Hong Kong Confidential* informovalo předně o významu zahraničních misí CIA. Pokaždé to nestačilo: snímek *Guerrilla Girl* měl vypravěče, který však v úvodu pouze situoval do zdánlivě neutrálních Atén, načež nechal diváky několik minut tápat.

Někteří zástupci žánrového cyklu v úvodu nenaznačili ideové ladění, které se vynořilo postupně. Například ve filmech *Captain Scarface* a *World for Ransom* se odhalilo spiknutí komunistů teprve v polovině, aniž by k nim dialogy poskytovaly dostatek vodítek. Zápletky v těchto případech nestály na antikomunistických narážkách, nýbrž žánrových vzorcích, do nichž byl zasazen do té chvíle anonymní nepřítel. Jakmile došlo k ideové identifikaci, tvůrci u dotyčných zlosynů nerozvíjeli hlubší antikomunistické argumenty, pouze je nechali jednat zákeřně po vzoru gangsterů nebo vrahů. Podobně postupovaly rovněž některé tituly, jež si daly záležet na prvotním uvedení, například filmy *Tokyo File 212* nebo *Hong Kong Confidential*. Jinými slovy, antikomunistická zápleтка představovala záminku pro žánrové

³⁰⁹ Úvodní mezititulek filmu *The Journey* doslova uvedl: „Příběh je situován mezi Budapešť, hlavní město Maďarska, a rakousko-maďarskou hranici, kde byl snímek přímo natočen. Ocitáme se v listopadu 1956, uprostřed tragických dní maďarského povstání“.

vzorci, jimž zůstala podřízena. Kdyby ke zmíněným filmům přistoupil divák, který si vymíní aktivovat výlučně aktuální encyklopedii – právě takto postupoval dosavadní výzkum –, patrně by se u nich silně nudil, neboť by mu neposkytly prakticky žádné podněty.

Nelze současně pominout, že zástupce žánrového cyklu mohl obsahovat množství ideových narážek. Přístup spočíval v rétorickém pozastavení zápletky, během něhož postava představila připravená východiska. Doslovný příklad nastal ve filmu *The Red Danube*, kde plukovník žádá po nadřízeném, aby mu přesně definoval spojení *subversivní aktivity*.³¹⁰ Snímek *Arctic Flight* neobsahoval úvodní přihlášení k aktivnímu antikomunismu, ponechal totiž vysvětlení na protagonistovi. Dochází k němu přibližně po sedmi minutách filmu. Pilot na Aljašce vyloží před učitelku mapu a nastíní místní situaci i geopolitické napětí, což dotyčná komentuje uštěpačnými poznámkami o svém vzdělání a nepodstatné politologické přednášce. Přítomnost map patřila ke klíčovým prvkům žánrového cyklu. Odehrávaly se totiž, jak bylo řečeno, zpravidla mimo Spojené státy, což lze jazykem fikčních světů přiblížit pojmem *subsvět*. Radomír D. Kokeš jej definoval coby soubor vědění nebo hodnot, jež sdílejí přinejmenším dvě postavy fikčního světa. Termínem *mikrosvět* pak rozuměl obdobný soubor, k němuž má nicméně přístup pouze jedna postava.³¹¹ Jakožto subsvěty v žánrovém cyklu vystupovaly jak instituce nebo všemožné skupiny, tak jednotlivé státy. Mapy se vyskytovaly prakticky ve všech sledovaných filmech a hrdinové důkladně zakreslovali nebo ukazovali hranice jednotlivých zemí. Právě k nim se opakovaně upínalo množství postav coby oblasti na dosah demokracii západního typu. Opuštění jednoho a překročení druhého subsvěta hranic států se stávalo – vedle rozmanitých gest v úvodu a rétorických přerušení v průběhu děl – hlavním způsobem, jak vyjádřit ideový resentment a formulovat aktivní antikomunismus.

Úsilí dosáhnout hranic dále souviselo s nezakotveností, neboť protagonisté děl žánrového cyklu zpravidla postrádali jakýkoli domov a žili vesměs na cestách. Zdálo se, že jimi navštívená prostředí mohla být jediné průchozí, nikoli trvale obyvatelná. Například ve filmech *China Gate*, *Jump Into Hell* nebo *The Big Lift* postavy procházely válkou poničenými oblastmi, v nichž šlo zřídka natrefit na záchytný bod. V některých případech, mezi něž patřily snímky *Diplomatic Courier* nebo *Assignment – Paris*, se jednalo o důsledek zvoleného

³¹⁰ Doslova uvedl: „Spojení subversivní aktivity označuje veškeré projevy propagandy vůči vládě Jeho Veličenstva“. Snímek vyprávěl o zástupcích britské armády.

³¹¹ Radomír D. Kokeš: *Rozbor filmu*, Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity 2015, s. 42. Srov. Radomír D. Kokeš: Teorie seriálové fikce: Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu. In: Stanislava Fedrová – Alice Jedličková (eds.): *Intermediální poetika příběhu*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis 2011, s. 249–251.

zaměstnání: titulní hrdinové působili coby kurýr, respektive zahraniční korespondent. Snímek *Guerrilla Girl* zase líčí podzemní hnutí odporu, zatímco filmy *Blood Alley*, *Captain Scarface* nebo *Hell and High Water* se významnou část odehrávají na moři. Nepřekvapí, že postavy plují, aby překročily hranice původního státu. Průchozí prostory a nutkavý pocit opouštět popsal filmový teoretik Hamid Naficy spojením kinematografie s přízvukem (*accented cinema*), pomocí něhož zkoumal zkušenost migrujících režisérů při jejich pátrání po vlastní identitě. Ačkoli může působit napojení pojmu na hollywoodskou produkci v klasické éře poněkud nepřiměřeně, významově téměř plně odpovídá.³¹²

Nabízí se otázka, co si postavy vlastně slibovaly od dosažení hranic. Jednu z odpovědí nabízí teorie hranice, již formuloval na konci devatenáctého století americký historik Frederick J. Turner. Podle něj kulturu, instituce i základní hodnoty Spojených států tvořila zkušenost svobodné a neobydlené země; tj. schopnost obsadit a rozšiřovat území. Posouvající se hranice měly poskytovat nové příležitosti a rozvíjet dovednosti, na nichž stál individualismus, etika práce a tradice demokratického zřízení. Hranice Spojených států zůstala zónou kulturního a politického pohybu přibližně do období Turnerova působení, následovalo totiž sjednocení a respektování relativně pevných obrysů federace.³¹³ Zástupci žánrového cyklu přenesli aspekt hraničářství do evropského nebo asijského kontextu a sledovali potýkání postav při překonávání těchto uměle vytvořených překážek. Ve filmech *Diplomatic Courier* nebo *Guilty of Treason* bylo překročení hranic snadné, leč jednalo se o méně časté případy. Ve snímku *The Red Danube* značila hranice oblast emotivního vypětí a ztráty. Poblíž hraničního pásma Aljašky se Sibiří byl ve filmu *Arctic Flight* zastřelen špion a snímek *The Journey* melodramaticky přibližoval obdobný skon ruského majora při obsazení Maďarska v roce 1956. Ten se totiž zamiloval do britské ženy a nechal jí v rozporu s nařízením projít společně s maďarským disidentem do Vídně. Subsvět hranic a území pod kontrolou státu dosahoval až absurdních podob ve smyslu vnitřních pravidel. Například ve filmu *State Department: File 649* uvízl protagonista na konzulátu v Číně, kde zůstal v bezpečí před vnější špionážní sítí, nicméně neschopný jakékoli protiakce. Snímek *The Big Lift* dokonce bezmála paroduje neschopnost přesně lokalizovat hranice jednotlivých sektorů

³¹² Hamid Naficy: Kinematografie s přízvukem. Stylistický přístup. *Illuminace* 20, 2008, č. 2, s. 22–24.

³¹³ Klíčové aspekty teorie hranice uvádí Frederick Jackson Turner: *The Frontier in American History*, New York: Henry Holt and Company 1948, s. 1–5, 243–268. Richard Davis – Deborah Bird Rose: *Dislocating the Frontier: Essaying the Mystique of the Outback*, Canberra: ANU E Press 2005, s. 23–26. Srov. Kimmo Ahonen: *How to Win the Cold War: Borders of the Free World in Guilty of Treason (1950) and Red Planet Mars (1952)*. In: Kimmo Ahonen – Rami Mähkä – Raita Merivirta – Heta Mulari (eds.): *Frontiers of Screen History: Imagining European Borders in Cinema, 1945–2010*, Bristol: Intellect Ltd 2013, s. 91–111, který se již tématu hranic věnoval, nicméně spíše v přeneseném smyslu, nikoli coby lokalizovaného pohraničí.

v poválečném Berlíně. Hrdinové jsou chyceni přesně na místě protínání zón, což vyvolá roztržku mezi zmatenými policisty jednotlivých států. Rozhodnou se tudíž přeměřit hranice a ani po setmění se nedokáží dohodnout, načež se mezitím shromáždí dav zvědavců.³¹⁴

Postavy na cestách naproti tomu těžce nesly uzamčení v neprůchozích interiérech, poněvadž uzavřené prostory značily nebezpečí, dohled a tíseň. Opakovaným řešením se stalo vyskočení nebo postrčení nepřítele z oken. Ve filmu *The Red Danube* volí unikající ruská baletka sebevražedný skok z vysokého poschodí, aby se nemusela vrátit do Sovětského svazu. K opačnému rozhodnutí se uchýlí hrdinka filmu *China Gate*, která z rozlehlých oken srazí původce svého neštěstí. Vyskočení značilo poctivý úmysl ve filmu *Tokyo File 212*, kde tímto způsobem spáchá sebevraždu někdejší pilot kamikaze, aby zachránil stovky lidských životů. Dozví se totiž o nastražené výbušnině uprostřed rušné ulice a správně vyhodnotí, že po pádu se všichni lidé rozeběhnou k němu, tudíž uniknou dosahu vzdálenější detonace. Seskočení z oken pochopitelně dokládalo krajní reakci a celkovou rezignaci postav.

Fikční světy žánrového cyklu se neodchylovaly od fyzikálních zákonů světa aktuálního, naplňovaly tedy podmínky přirozeného světa. Na druhou stranu se pouze okrajově opíraly o aktuální jevy, které sloužily především coby pozadí pro vyprávění s fikčními postavami a žánrovými vzorci. Sledované tituly přinášely dostatek podnětů pro konstrukci fikcipedie, zatímco užitek aktuální encyklopedie zůstal při jejich sledování značně omezený. Formální angažovanost zpravidla naplnil úvod filmu ve formě mezititulku či anonymního vypravěče, případně rétorická pozastavení v průběhu. Mnoho snímků žánrového cyklu dále navazovalo na tradici hraničářství v americkém myšlení. Hranice se stávala místem sporů, nových výzev a nadějí, jak v bipolárním světě zahájit lepší život.

3.1.2 Ambivalentně přihlížející jednotlivec a úděl místních

Kromě nasycení identifikoval Lubomír Doležel *funkci ověření*; ta měla sloužit k identifikaci zdroje, který z možné entity učinil entitu fikční. Pro účely této práce se tím míní hybatel událostí, zásluhou něhož se žánrový cyklus přihlásil k aktivnímu antikomunismu.³¹⁵ Jeho pojmenování bylo místy poměrně obtížné: úvodní mezititulky nebo anonymní hlas

³¹⁴ Debata policistů vypadala následovně: „Co se děje, otravují vás ti Rusové?“ „Pořád dokola zase dohadovačka o hranice“ „Podle mě už jsou dávno na vaší straně, tady někde bývala ta hranice“ „Já vím, ale vůbec to tu nevidím, je úplně rozšlapaná...“.

³¹⁵ Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 149–169, 256.

vypravěče totiž zanechaly mizivé stopy o původu zdroje. Nicméně většina filmů žánrového cyklu přistupovala k identifikaci těch postav, jež informovaly o svém ideovém smýšlení. Jednalo se vesměs o zástupce institucí, klíčových entit antikomunistického cyklu.

Adekvátní přístup k úloze institucí přináší perspektiva nového institucionalismu, jež se významně rozvíjela na půdě společenských věd přibližně od osmdesátých let. Nový institucionalismus si klade za cíl analyzovat instituce coby přímé aktéry činů a rozhodování. Instituce jsou charakteristické autoritativními soubory pravidel, k nimž se musí jejich členové nebo zaměstnanci určitým způsobem postavit. Výzkum nového institucionalismu sleduje právě vzájemné reakce, aby vysvětlil kořeny odlišného chování v jednotlivých institucích.³¹⁶ Někteří badatelé se domnívají, že vstupem do instituce se jednotlivec plně podřizuje jejím zájmům a pravidlům: tato větev výzkumu se označuje jakožto *normativní institucionalismus*. Opačný názor zastávají autoři *institucionalismu racionální volby*, podle nichž jednotlivec kreativně uplatňuje účast v instituci, aby maximalizoval svůj užitek. Zatímco normativní institucionalismus zdůrazňuje kolektivní řízení subsvěta a uniformní chování, institucionalismus racionální volby lze přiměřeněji aplikovat při hodnocení individuálního mikrosvěta v rámci instituce, proto se více hodí k analýze žánrového cyklu.³¹⁷

V některých filmech žánrového cyklu se stal právě viditelný zaměstnanec instituce tím, kdo diváky uvedl do kontextu a přiřadil snímek k aktivnímu antikomunismu. Prvek skrytosti a viditelnosti bude srozumitelnější, pakliže se uvede do kontrastu. Snímek *State Department: File 649* postupoval vcelku tradičně; úvodní mezititulek věnoval vyrobený film Úřadu ministerstva zahraničí Spojených států pro zahraniční služby (*U. S. State Department's Foreign Service Bureau*) a neidentifikovaný hlas vypravěče následně vylíčil význam úřadu a jeho činnost. Odlišně postupoval kupříkladu snímek *Hong Kong Confidential*; zdánlivě anonymní vypravěč se totiž po chvilce na plátně objeví a odhalí, že doprovodné záběry se pouští na ústředí CIA, aby o nich zaměstnanci posléze debatovali. Běžné sledování sestříhaných výjevů aktuálního světa se tudíž rázem stane perspektivou agentů CIA, s nimiž

³¹⁶ Obrat ve výzkumu institucí zasazuje do kontextu a klíčové teze uvádí např. B. Guy Peters: *Institutional Theory in Political Science: The 'New Institutionalism'*, London – New York: Continuum 2005, s. 1–24.

³¹⁷ Zevrubný výklad normativního institucionalismu poskytuje James G. March – Johan P. Olsen: *Rediscovering Institutions: The Organizational Basis of Politics*, New York: The Free Press 1989, s. 1–20. Poznatky institucionalismu racionální volby shrnuje např. Peter A. Hall – Rosemary C. R. Taylor: Political Science and the Three New Institutionalisms. *Political Studies* 44, 1996, č. 5, s. 942–946. Srov. Vivien A. Schmidt: Comparative Institutional Analysis. In: Todd Landman – Neil Robinson (eds.): *The SAGE Handbook of Comparative Politics*, London: SAGE Publications Ltd 2009, s. 126–128.

diváci sdílí hledisko. Nicméně ústředí instituce vzápětí po zbytek filmu nahradí perspektiva tajného agenta v Hong Kongu, který s centrálou komunikuje jen okrajově.

Odpoutání protagonisty od ústředí instituce zůstalo pro filmy žánrového cyklu typické. Mnohé postavy působily v dalekých zemích, tudíž jednaly značně nezávisle, případně se domněle racionálně vzpíraly rozkazům autorit. Plynul jim užitek ze členství ve spolku, vůči němuž často nebyly plně loajální. Výrazněji se tento prvek projevoval u postav, které pracovaly pro tisk. Svévolně jedná kupříkladu dopisovatel pro *The New York Herald Tribune* ve filmu *Assignment – Paris*, když pátrá po spiknutí socialistických zřízení (pouze) za účelem sepsání přelomové reportáže. V Maďarsku je zatčen a mučen, tudíž na konci filmu po osvobození mluví z cesty a nikoho nepoznává. Korespondent Mark Elliott (William Holden) ze snímku *Love Is a Many-Splendored Thing* se zamiluje do ženy v Hong Kongu, ale na její obavy nedbá a odjíždí po vypuknutí Korejské války na bojiště, kde záhy umírá. Publicista se v žánrovém cyklu pohyboval mezi racionální volbou a normativním závazkem vydavatel, což vyjádřila právě milenka korespondenta ve filmu *Love Is a Many-Splendored Thing*, když mu vyčetla, že k událostem nemá vztah a zůstává pouze riskující pozorovatel.

Elliott navázal na tradici postav publicistů v hollywoodské kinematografii, jejichž hlavním posláním bylo přinášet svědectví (*bear witness*). Podle filmového historika Briana McNaira tito publicisté předkládali věrohodný důkaz o nastalé události a mohli uplatnit informaci coby zbraň při přesvědčování čtenářů.³¹⁸ Na druhou stranu působili uprostřed mezinárodních konfliktů poněkud pasivně. Kupříkladu ve filmu *Guilty of Treason* vyjíždí zástupce Zamořského tiskového klubu Spojených států (*Overseas Press Club of America*, dále OPC) do Maďarska, aby popsal stav země po připojení k sovětské sféře vlivu. Třebaže hovoří s občany, kteří se mu svěřují o horších se poměrech, při debatách s představiteli státu naslouchá v pozadí. K jedinému náznaku vzdoru se uchýlí v závěru, když odmítá podat ruku maďarskému politikovi Rákosimu Mátyásovi (Nestor Paiva). Publicista v žánrovém cyklu tudíž předně tiše zaznamenával, nezapojoval se aktivně do boje proti komunistům.³¹⁹

³¹⁸ Brian McNair: *Journalists in Film: Heroes and Villains*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2010, s. 75. Srov. Matthew C. Ehrlich: *Journalism in the Movies*, Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2004, s. 79–105, který uvedený prvek zasazuje do kontextu soudobých filmů noir.

³¹⁹ V zahraničí i na území někdejšího Československa se jméno maďarského politika běžně zapisovalo v opačné formě, tedy jakožto Mátyás Rákosi. Text zachovává původní, maďarskou podobu bez ohledu na precedenty. Např. Mátyás Rákosi: *Výbor z projevů a článků*, Praha: Svoboda 1951.

Aktivita ve filmech žánrového cyklu zřídka příslušela obyvateli státu, v němž se titul odehrával.³²⁰ Výmluvě o tom svědčí právě snímek *Guilty of Treason*, který měl podle reklamní kampaně pojednávat o procesu s maďarským kardinálem Mindszentym (Charles Bickford), nicméně podstatně větší prostor dostal ve filmu zahraniční korespondent. Postava pocházející ze Spojených států, pakliže jejím posláním nebylo toliko přinášet svědectví, se v žánrovém cyklu ujímala role aktivního konatele. Činila tak v nadřazeném vztahu vůči vesměs neznámému prostředí. Tento vztah ke kulturně odlišnému analyzoval teoretik postkolonialismu Edward Said. Jeho koncepce orientalismu reflektovala vžité předsudky západní společnosti ve vztahu k Blízkému východu, tedy průnik jistých geopolitických představ do estetických, historických i filologických textů. Jedním ze zásadních aspektů orientalismu zůstala idea, že Orient nedokázal vybudovat soběstačný obraz sebe sama nebo vlastní myšlení, proto zůstal náchylný k podrobení ze strany agresivních vnějších sil, tj. islámu nebo komunistů. Orient si proto podle Saida v představě orientalistů zaslouží nápravnou lekci či přinejmenším usměrnění.³²¹ Přestože autor hovořil o Blízkém východu, ve filmech žánrového cyklu se přístup k obyvatelům odlišného prostředí nelišil. Bylo v zásadě druhotné, zda se snímek odehrával v Hong Kongu nebo Bulharsku.

Vedlejší postavy žánrového cyklu akceptovaly dohled občana Spojených států, případně Velké Británie. Například ve filmech *A Yank in Indo-China*, *Arctic Flight* nebo *State Department: File 649* působil aktivní zástupce západní instituce, k němuž se vyjma formálních gest nepřipojil žádný pasivně přihlížející místní občan. Snímek *Blood Alley* líčí útěk čínských intelektuálů do Hong Kongu pod vedením svérázného námořníka Toma Wildera (John Wayne). Nikdo nezpochybní jeho vůdčí pozici, byť se místy chová labilně a mluví si sám pro sebe. Protagonistovi filmu *Savage Mutiny* se dokonce podaří během několika minut přesvědčit pověřivé domorodce, aby jednali v rozporu s tradicemi svého kmene. Výjimku tvořily některé filmy se zahraničními publicisty. Například ve snímku *Guilty of Treason* proti režimu nečekaně vystoupí maďarská učitelka, když odmítá podepsat petici za popravu kardinála Mindszentyho. Žáci ve třídě reagují spontánním potleskem.

³²⁰ Výjimku představovaly filmy *Guerrilla Girl*, *The Iron Curtain*, *Journey to Freedom*, *The Steel Fist* a *Savage Drums*. Místní hrdinové však většinou zůstali vyjma jména k nerozeznání od občanů Spojených států. Například ve snímku *The Iron Curtain* neměl ruský protagonista rozpoznatelný slovanský přízvuk.

³²¹ Edward W. Said: *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*, Praha: Paseka 2008, s. 22, 32, 53, 332. Tyto úvahy v kontextu zahraniční politiky Spojených států nahlíží Andrew J. Rotter: Saidism without Said: Orientalism and U. S. Diplomatic History. *The American Historical Review* 105, 2004, č. 4, s. 1205–1217.

Přezíravě místy nahlíželi protagonisté rovněž na vedlejší postavy ve filmech, které se odehrávaly v zemích spojenců. Dopisovatel ve filmu *Assignment – Paris* vyčítá Francouzce, že se nechová dostatečně ostražitě vůči výhrůžkám komunistů. S podobnou nedůvěrou přistupuje americký kurýr k představitelům rakouských policejních složek ve snímku *Diplomatic Courier*, byť nakonec vychází najevo, že pokaždé stáli na jeho straně. Nedůvěra pramenila z obav, že si postavy ze západoevropských zemí idealizovaly Sovětský svaz a nezauly aktivně antikomunistické stanovisko. Pakliže se ovšem jednalo o občany států někdejší Osy, měnil se rezervovaný postoj na otevřené nepřátelství. Například ve filmu *The Red Danube* dávaly britské postavy okázale najevo nedůvěru, když jim v Itálii někdo tvrdil, že vystupoval proti fašistickému režimu. Snímek *Night People* obsahuje scénu, během níž vojenský maršál Spojených států Steve Van Dyke (Gregory Peck) vyslýchá starou a nemocnou Němku. Když ta jej ujišťuje, že manžel nebyl nacista, Van Dyke sarkasticky odpoví: „Jistě, nikdo nebyl. Jen jsem zaslechl takovou fámu, že válka začala, když měli v Německu moc nacisté“. Ve filmu *The Big Lift* se objevuje ještě neústupnější postava vojáka Hanka Kowalskiho (Paul Douglas), který se vyjadřuje velmi hrubě o všem německém. Jeho názory mírní protagonista Danny MacCullough (Montgomery Clift), jenž se zamiluje do bystré Němky Fredericy (Cornell Borchers). Závěr přináší nečekané odhalení: Frederica od počátku Dannyho zneužívá za účelem vycestování z Německa. Film tudíž signalizuje, že blíže pravdě zůstal anti-německy smýšlející Hank Kowalski, nikoli jeho smířlivější kamarád.³²²

Několikrát se ve filmech žánrového cyklu objevila postava, která nezapadala do vymezených kategorií. Vzbuzovala tím respekt, strach, místy nenávisť. Jednalo se o muže a především ženy, jejichž vzhled a chování bránily přiřazení k jedné etnicitě. Například ve filmu *The Journey* plnil tuto funkci ruský major Surov (Yul Brynner), jehož úkolem bylo na rakousko-maďarské hranici zadržet skupinu západoevropských občanů. Surov umí velmi dobře anglicky a jeho šarmu i smyslu pro humor podléhají všechny postavy, včetně utajeného maďarského disidenta. Až do konce zůstává Surov jediným aktivním konatelem, byť jeho rozhodnutí ovlivňuje láska k Dianě Ashmore (Deborah Kerr), britské ženě z vyšších kruhů. Podle historika Tibora Glanta se tím titul přihlásil spíše k pozdějším dílům ze šedesátých let,

³²² Historik Thomas W. Maulucci Jr. snímek dokonce nepřímou a nesprávně vylučuje z antikomunistického cyklu, neb soudí, že je především o Němcích. Nicméně nerozvinutá identita záporných komunistických postav nebyla v žánrovém cyklu ojedinělá. Thomas W. Maulucci Jr.: Cold War Berlin in the Movies: From *The Big Lift* to *The Promise*. In: Peter C. Rollins – John E. O'Connor (eds.): *Why We Fought: America's Wars in Film and History*, Lexington: The University Press of Kentucky 2008, s. 321. Srov. Ralph Stern: *The Big Lift* (1950): Image and Identity in Blockaded Berlin. *Cinema Journal* 46, 2007, č. 2, s. 74–75, který se jej rovněž zdráhá zařadit mezi antikomunistické filmy.

kteřá záměrně romantizovala ruské postavy.³²³ Snímek *Tokyo File 212* vypráví o agentovi CIA v Japonsku, jehož se ujímá záhadná Steffi Novak (Florence Marly). Hrála jí herečka původem z Československa nalíčená coby Japonka; ve filmu neodkryje identitu, pouze potvrdí, že mluví šesti jazyky a dokonale zná prostředí. Doktorka Han Suyin, již ve snímku *Love Is a Many-Splendored Thing* ztvárnila americká herečka Jennifer Jones, naproti tomu vyzdvihuje vlastní euroasijskou (*Eurasian*) rasu, ač si podle některých postav má zvolit buď jednu, nebo druhou. Han Suyin se však domnívá, že její dvojí identita umožňuje vnímat více souvislostí a přistupovat k problémům osobitě. Kupříkladu má značné sociální citění, aniž by se řadila ke komunistům, což bylo (nejen) v žánrovém cyklu netypické.

Korespondence s producentem Davidem O. Selznickem odhalila, že tvůrci váhali nad tím, zda u americké herečky líčením utvořit asijské rysy.³²⁴ Euroasijská rasa totiž mohla u diváků vzbuzovat smíšené pocity. Tento prvek nejistoty se explicitně tematizoval ve filmu *China Gate*. Americká herečka Angie Dickinson byla obsazena do role euroasijské ženy jménem Lia a přezdívané Lucky Legs. Lia zná precizně prostředí Indočíny, tudíž doprovází dezorientované žoldáky ze Spojených států. Druhou identitu Lucky Legs reprezentuje její přitažlivý vzhled a obeznámenost se západním stylem života. Lia/Lucky Legs se v extrémním prostředí projevuje zcela nezávisle, kdežto žoldáci působí zmateně, někteří propadají panice a halucinacím. Jejich formální velitel, seržant Brock (Gene Barry), měl před lety s Lucky Legs milostný poměr. Jakmile po letech uvidí milenkou a svého syna, vyděsí se, neboť chlapec má asijské rysy.³²⁵ Ve filmu *China Gate* postavy ze Spojených států bezmála ztrácí postavení aktivních konatelů, jež přebírá euroasijská žena. Tím se orientalistický kruh žánrového cyklu uzavírá, poněvadž k jeho klíčovým aspektům náleží obava, že Orient v zásadě představuje nebezpečně pokřivené zrcadlo západního uvažování i hodnot.³²⁶

Vymezit konatele a zdroj informovanosti v žánrovém cyklu tedy není vždy snadné. Většinou se ve filmech vyskytovala postava občana Spojených států, kterou do zahraničí

³²³ Tibor Glant: Cardinal Mindszenty and the 1956 Hungarian Revolution on Film in the West, 1950–1959. In: Karl Katschthaler – Donald E. Morse – Miklós Takács – Pál S. Varga (eds.): *The Theoretical Foundations of Hungarian 'lieux de mémoire' Studies*, Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó 2013, s. 190.

³²⁴ Rudy Behlmer (ed.): *Memo from David O. Selznick*, Hollywood: Samuel French 1989, s. 20.

³²⁵ Uvedenou interpretaci poučeně rozvíjí Rick Berg: *Losing Vietnam: Covering the War in an Age of Technology*. In: Linda Dittmar – Gene Michaud (eds.): *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick: Rutgers University Press 1990, s. 51–53. Srov. Brian Locke: *Racial Stigma on the Hollywood Screen: The Orientalist Buddy Film*, New York: Palgrave Macmillan 2012, s. 37–58, který zasazuje film do širší perspektivy obdobných zobrazení.

³²⁶ Edward W. Said: *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*, Praha: Paseka 2008, s. 252.

vyslala instituce, potažmo zástupce tisku. Činnost korespondentů se vyznačovala nezávislostí a svědectvím o porušování lidských práv, nikoli přímým zásahem proti těmto jevům. Agenti tajných služeb nebo zástupci jiných složek moci o nápravu usilovali, s dopisovateli je však spojovala značná volnost ve vztahu k instituci, jíž zastupovali. Nepodřizovali se veškerým normám, nýbrž jednali racionálně s ohledem na svá přesvědčení a instinkt. Jinými slovy, subsvět instituce nad nimi příliš nedohlížel ve prospěch mikrosvěta protagonisty. Mohlo se to dále projevit mj. omezenou spoluprací s místními obyvateli, utvrzováním orientalistických předsudků, případně otevřeně nepřátelským postojem vůči některým národům. Nicméně postavy smíšených ras si vysloužili respekt a mohli ohrozit aktivní pozici zástupců institucí. Uvedené napětí se částečně promítlo do narativní struktury a stylu žánrového cyklu.

3.2.3 Utlumení boje v žánrových a stylistických vzorcích

Snímky žánrového cyklu neodvozovaly narativní a formální rozhodnutí od antikomunistické zápletky, nýbrž na základě konvencí jednotlivých žánrů. Není tudíž snadné popsat stylistické pravidelnosti napříč sledovanými tituly. Pakliže je částečně spojoval angažovaný rámeček, objevil se zejména v úvodu nebo závěru filmu. Uvedení do fikce opakovaně doprovázel průnik *found footage* záběrů a dalších semidokumentárních postupů.³²⁷ Jejich funkce se mohla lišit: zatímco u nízkorozpočtového filmu *The Beast of Budapest* lze usuzovat, že tvůrce k začlenění aktuálních záběrů revolučních nepokojů motivoval předně nedostatek finančních prostředků, u nákladnějších projektů mohlo dále hrát roli zdání autenticity a věrohodnosti. Například snímek *The Big Lift* v závěru trpělivě švenkoval kolem množství aktuálně existujících vojáků, kteří hráli ve filmu, případně se účastnili natáčení. Samotný průnik semidokumentárních prvků do hraných děl neodporoval soudobým normám.

Odvážněji a méně obvykle v tomto směru postupovali tvůrci filmu *Guilty of Treason*; po úvodních titulcích totiž nechali bez upozornění běžet fingovaný sovětský dokument, jehož vypravěč popisoval z vlastní perspektivy vojenskou sílu spojenců Sovětského svazu. Jelikož praxe mohla upomínat na antikomunistické vypravěče žánrového cyklu, bylo nutné hlasy vzájemně odlišit. Přítomnému vypravěči tudíž přeskakuje hlas a dikce prozrazuje násilnické sklony. Posléze se promítání neexistujícího dokumentu přeruší a do filmu viditelně vstoupí

³²⁷ Spojení *found footage* označuje obrazový materiál v hraném nebo dokumentárním filmu, který tvůrci převzali z jiného zdroje. Jedná se rovněž o konvenci zpravodajských týdeníků. Bill Nichols: *Úvod do dokumentárního filmu*, Praha: AMU – JSAF 2010, s. 13.

korespondent Spojených států. Jeho uvážlivé frázování a klidný přednes stojí v očividném protikladu. Tento oficiální vypravěč se v závěru snímku velmi netradičně obrátí na kameru a vyzve publikum k aktivnímu antikomunismu. Nicméně mezi úvodem a závěrem snímek kompletně postrádá semidokumentární postupy. Podobně si počíná kupříkladu snímek *Target Hong Kong*; zahajuje jej animovaná mapa Číny, která postupně mizí pod náparem komunistických vojáků. Vypravěč připojí několik kontextových zmínek, načež se ladění filmu dramaticky mění a dosavadní semidokumentární prvky trvale ustupují.

Obvyklé semidokumentární uvedení souviselo s narativní strukturou hraného filmu v období klasického Hollywoodu, respektive schopností systematicky zkonstruovat fikční svět. Filmový teoretik David Bordwell popsal naraci coby proces, během něhož *syžet* prezentuje informace o *fabuli*. Syžetem chápe veškeré entity a jevy, které lze ve filmu vidět nebo slyšet, zatímco fabule označuje souhrn všech událostí ve vyprávění, tedy včetně přímo neuvedených a pouze odvozených.³²⁸ Syžet je tudíž explicitní soubor znalostí o fikčním světě, kdežto fabule implicitní doplnění míst k vytvoření smysluplného řetězu událostí. Bordwell uvedl, že snímek může v úvodu komunikovat pomocí všemožných narážek a nutit diváka postupně vyvozovat závěry o fabuli.³²⁹ Nicméně žánrový cyklus v mnoha případech usiloval o okamžité porozumění ideovému sdělení, tudíž od počátku explicitně uváděl zasvěceného vypravěče, potažmo found footage záběry k přiblížení kontextu. Atypickou variantu okamžité informovanosti představil snímek *Blood Alley*. Protagonista Wilder trpí samomluvou a shrne v úvodu vše podstatné při domnělém dialogu s imaginární pusinkou (*baby*), jak označuje neexistující entitu kdesi nad úrovní své hlavy. Tím učiní vypravěče nadbytečným.

Pakliže uvedené postupy snímek neuplatnil – tj. vystačil si s přibližujícím mezititulkem nebo se omezil na postupné ideové narážky –, zdůrazňoval jiné aspekty díla. S ohledem na obvyklé situování do exotických krajín se nabízelo uplatnění atraktivních lokací, o což se pokusil kupříkladu snímek *Tokyo File 212*. Tvůrci mohli natáčet v hlavním městě Japonska za denního provozu, a proto výsledný film obsahoval množství scén rušného centra a nevšedních prvků metropole, které nikterak nerozvíjely zápletku. Rovněž zasazení filmu *Tangier Incident* do marockého Tangeru poukazovalo spíše na soudobou přitažlivost

³²⁸ David Bordwell – Kristin Thompsonová: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU 2011, s. 113–114, 135. Srov. Umberto Eco: *Lector in Fabula: Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*, Praha: Academia 2010, s. 126, který fabuli a syžet uvádí v širším pojetí.

³²⁹ David Bordwell – Kristin Thompsonová: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU 2011, s. 113.

tohoto přístavního města, nikoli na úvahy aktivních antikomunistů o tamním spiknutí.³³⁰ Snímky *Arctic Flight* a *Red Snow* se odehrávaly na Aljašce, kde se nevyskytovala prakticky žádná obydlí, což postavám umožňovalo procházet nevšední krajinou. Jiné tituly se spoléhaly na upoutání žánrem, k němuž byl antikomunistický motiv připojen. Například snímek *A Bullet for Joey* závisel především na obsazení Edwarda G. Robinsona a George Rafta – dvou stárnoucích ikon gangsterského cyklu počátku třicátých let –, jejichž vzájemné střetnutí mělo působit nostalgicky. Při prvním setkání proto nechala statická kamera moment patřičně doznít. Naproti tomu antikomunistická zápleтка zůstala natolik neurčitá, že šlo jen s obtížemi rekonstruovat fabuli. Ve filmu *Jet Pilot* byl zase boj proti komunistům podřízen milostnému popichování mezi plukovníkem letectva Spojených států a sovětskou pilotkou, která nosila vyzývavé oblečení v případě ideové potřeby svést nepřítele. Tvůrci provokativně srovnali politiku s erotikou a naznačili, že obojí slouží toliko k dosažení moci nad druhými.³³¹

Objevily se rovněž snímky žánrového cyklu, které lákaly na širokoúhlé formáty. Nová atrakce k přilákání diváků do kin umožňovala na plátně rozpoznat dosud neviděné detaily a inscenovat do mizanscény velké množství prvků. Prostředí filmů natočených v širokoúhlém formátu CinemaScope vykazovalo estetizující znaky, tj. pohlcovalo herce a věnovalo značnou péči okolním rekvizitám.³³² Například mnohé záběry ve snímcích *Love Is a Many-Splendored Thing* a *Stopover Tokyo* setrvaly delší čas v polocelku, byť postavy mezitím přistoupily k dialogu. Namísto jejich slov se mohl příjemce zaměřit na barevné kostýmy nebo rekvizity. Jeden z rozhovorů Wildera s Cathy Grainger (Lauren Bacall) ve filmu *Blood Alley* zůstal bezmála tři minuty v polocelku, zatímco stěny zdobily znaky v čínštině. Podobně spoléhali na okolní prostředí tvůrci snímku *Night People*, při některých delších dialozích totiž nepřistupovali k figuře záběr/protizáběr a natočili pasáž na jeden nepřerušovaný záběr. Širokoúhlý formát našel své uplatnění rovněž v interiérových scénách, jimiž se vyjadřovala tíseň. Autoritativní major Surov ve filmu *The Journey* hostil skupinu z maďarsko-rakouských hranic v rozlehlém pokoji. Nejistotu přítomných vyjádřilo rozmístění osob po

³³⁰ O možnostech i omezeních tvůrců filmu *Tokyo File 212* zasvěceně píše Hiroshi Kitamura: Hollywood's 'New' Orientalism: The Case of Tokyo File 212. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 29, 2009, č. 4, s. 507–509. Soudobou oblibu Tangeru mezi hollywoodskými filmaři líčí Brian T. Edwards: *Morocco Bound: Disorienting America's Maghreb, from Casablanca to the Marrakech Express*, Durham – London: Duke University Press 2005, s. 121–122.

³³¹ Tento postřeh se již opakovaně vyskytl v dosavadním výzkumu. Cyndy Hendershot: *Anti-Communism and Popular Culture at Mid-Century*, Jefferson – London: McFarland & Company 2003, s. 14–17. Michael Rogin: *Ronald Reagan, the movie and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1988, s. 249–250.

³³² Základní aspekty mizanscény zevrubně popisují David Bordwell – Kristin Thompsonová: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU 2011, s. 159–221.

prostoru a směry vzájemných pohledů. Veškeré tyto postupy poutaly k obrazu nebo postavám, nikoli k veskrze upozaděným antikomunistickým narážkám.

Obdobný účinek měl opačný stylistický prvek, tedy zaměření filmařů na velké detaily tváří nebo předmětů. Ve filmu *The Red Danube* dochází k prvnímu obrazovému zaznamenání emigrující ruské baletky Olgy Alexandrovny (Janet Leigh) prostřednictvím změny osvětlení. Herečka je podsvícena ke zdůraznění jemných rysů a rizika odhalení, jemuž setrvale čelí. Janet Leigh hrála posléze sovětskou pilotku Olgu Orlief ve filmu *Jet Pilot*, kde měly četné detaily jejího obličej a těla jiný účel. Přibližovaly její dvojí tvář zdánlivě zamilované dívky a chladnokrevné sovětské agentky, jakož i svůdné oblečení, kterým se snažila zapůsobit na plukovníka Jima Shannona (John Wayne). Tvůrci kromě toho uplatnili hudební motiv z kontroverzního filmu *Mission to Moscow* v zápletky, jež připomínala antitezi neméně problematického snímku *Song of Russia*. Odehrála se tedy polemika se dvěma prosovětskými válečnými tituly. Hudba k filmu *The Iron Curtain* se zase skládala z kompozic čtyř ruských skladatelů. Navzdory tomu ani jeden z těchto titulů neupouštěl od milostné podzápletky, k níž se uchýlila dokonce i dramatizace procesu s kardinálem Mindszentym. Snímek *Guilty of Treason* totiž Mindszentyho upozadil ve prospěch osudů amerického korespondenta a odvážné učitelky, jež se nešťastně zamilovala do zbabělého sovětského vojáka.³³³

Snímky žánrového cyklu se tedy neodchýlily od norem klasické narace, která předpokládala dvojí kauzální strukturu vyprávění: linii soukromou a linii pracovní. Každá z nich se definuje souborem záměrů, překážek a dosažením cíle. Obě linie se mohou proplétat a vzájemně ovlivňovat, klasická narace však zpravidla vyžaduje jejich srozumitelné členění k rekonstrukci fabule a závěrečné uzavření bez viditelných mezer.³³⁴ Například snímek *Love Is a Many-Splendored Thing* líčil předně lásku mezi britským korespondentem a euroasijskou lékařkou, tedy linii soukromou. Nicméně zaměstnání protagonisty – linii pracovní – nešlo opomenout, proto stresované postavy střídavě zapínají nebo vypínají rádio, aby nemusely řešit politiku. Jakkoli film *The Journey* vyprávěl o povstání v Maďarsku na konci roku 1956, pro zápletku zůstalo podstatnější napětí mezi Surovovem a Dianou Ashmore. Svědčilo o tom obsazení Yula Brynnera a Deborah Kerr do titulních rolí, poněvadž oba již společně hráli v úspěšném muzikálu *Král a já* (1956). Místy soukromá linie kompletně překryla tu pracovní.

³³³ Uvedený postup kriticky komentovala Susan L. Carruthers: *Cold War Captives: Imprisonment, Escape, and Brainwashing*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2009, s. 154.

³³⁴ David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 157–158.

Kupříkladu snímek *Soldier of Fortune* zpočátku vypráví o neopatrném americkém publicistovi, za nímž do Číny přijíždí manželka Jane Hoyt (Susan Hayward). Záhy je unesena a ženu vysvobodí teprve dobrodružně smýšlející Hank Lee (Clark Gable), do něhož se Jane postupně zamiluje. Oba při napínavém útěku spontánně zapomínají na manžela, komunisty i aktivní antikomunisty, což lze říci o filmu samotném.

Žánrový cyklus vypovídal především o hledání odpovědi na otázku, jak začlenit do filmu prvky aktivního antikomunismu a současně nenatočit angažované dílo. Během uvedení do fikce se některé tituly formálně přihlásily k boji proti komunistům, aby jej vzápětí velmi pragmaticky podřizovaly hollywoodským konvencím. Žánrový cyklus přitahoval atraktivními lokacemi, uplatněním technologických inovací nebo obsazením známých herců, leč zřídka prezentováním antikomunistické zápletky. Pracovní linie aktivního antikomunismu nebyla nadřazena linii soukromé. Sledované snímky dosavadní výzkum dostatečně nezohlednil, neb k nim nevhodně přistupoval zejména z perspektivy jejich utlumeného boje proti komunistům. Naznačený rámec se jeví přijatelněji pro filmy *Red Scare* i subversivní antikomunistický cyklus, nikoli pro žánrový cyklus, který vyžaduje opačné hledisko: uvést přednostně žánrové, narativní nebo stylistické konvence a sledovat jejich soužití s aktivním antikomunismem.

3.2.4 Případová studie: *Man on a Tightrope* (1953)

Počátek padesátých let. Karel Černík (Fredric March) vede cirkus, na který je uvaleno množství omezení ze strany vládnoucí Komunistické strany Československa (dále KSČ). Představitelé státní moci se chystají cirkus uzavřít a tím připravit o živnost desítky umělců a bavičů. Černík se proto rozhodne učinit rázný krok: společně s cirkusem emigrovat z Československa. Jeho rozhodnutí vyžaduje značnou koordinaci i okamžitě odhalení skrytého informátora KSČ v prostředí cirkusu. Černíkovi se postupně daří realizovat záměry, o nichž nicméně tuší ministr propagandy Fesker (Adolphe Menjou). Dříve než Fesker stačí kontaktovat příslušné úřady, je v podezřívavém prostředí sám vyšetřován. Cirkus vzápětí obelstí pohraniční stráž a při zběsilém přechodu přes hranice získá několik cenných sekund. Někteří členové – včetně Černíka – útěk nepřežijí. Odhodlaný zbytek cirkusu míří do západního Německa s úmyslem navázat na slavnou tradici, již přerušil vývoj v rodné zemi.

V dubnu 1952 vystoupil režisér Elia Kazan před HUAC; zařadil se mezi přátelské svědky, tudíž mohl nadále pracovat ve filmovém průmyslu, byť na konci třicátých let krátce

působil v komunistické straně. Kazanovo rozhodnutí vyvolalo silné projevy odporu mezi levicově liberální komunitou v Hollywoodu, které neustaly ani po několika desetiletích. S mimořádně citlivým tématem se každý, kdo se pokusil zhodnotit Kazanovu činnost a soudobou tvorbu, zpravidla musel určitým způsobem vypořádat.³³⁵

Například režisér Martin Scorsese v osobně laděném dokumentu *Dopis Eliovi* (2010) empaticky přibližuje autorovu situaci během slyšení, načež sdělí, že teprve tato traumatická událost učinila z Kazana vyspělého režiséra, což měl doložit uvedenými kontexty naplněný snímek *V přístavu*. Scorsese ovšem taktně zamlčel, že tomuto věhlasnému titulu předcházela antikomunistický snímek *Man on a Tightrope*. Filmový historik Marcin Pieńkowski věnoval snímku *V přístavu* text, v němž se k mnoha událostem zevrubně vracel a jmenoval množství (nejen) Kazanových děl. Opět se však ani slovem nezmínil o snímku *Man on a Tightrope*.³³⁶ Toto vynechání lze sledovat hluboko do minulosti: francouzský magazín *Cahiers du Cinéma* si na počátku padesátých let pozorně všiml tvorby Elii Kazana a přinášel informace o jeho záměrech, aniž by výrazněji komentoval dotyčné slyšení. Chystaný projekt *Man on a Tightrope* s neurčitou zápletkou zde byl opakovaně zmíněn. Jakmile však vyšlo zásluhou korespondenta ze Spojených států najevo, že se jednalo o nepřiliš ceněný antikomunistický film, magazín o něm kompletně přestal referovat. Když tamní filmový publicista Jacques Doniol-Valcroze o rok později psal recenzi na snímek *V přístavu*, vyjmenoval obdivně téměř veškeré filmy Kazana po roce 1950: opomenul pouze snímek *Man on a Tightrope*.³³⁷ Scorsese, Pieńkowski, Doniol-Valcroze a mnozí další předkládali výklad událostí, do něhož jim uvedený snímek nezapadal. Jednali tím plně v intencích dosavadního výzkumu antikomunistického cyklu, který se obdobně soustředil na dílčí vzorek. Kazanův příklad dokazuje, že záměrné opomenutí mohlo postihnout též titul, za nímž stál věhlasný tvůrce.³³⁸

³³⁵ Záznam Kazanova vystoupení nabízí House Committee on Un-American Activities: *Communist Infiltration of Hollywood Motion-Picture Industry – Part 7*, Washington: United States Government Printing Office 1952, s. 2409–2417. Reflexi jeho kauzy přibližuje např. Brian Neve: *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*, London – New York: I. B. Tauris 2009, s. 59–74. Srov. Elia Kazan: *Elia Kazan: A Life*, Massachusetts: Da Capo Press 1997, s. 440–466.

³³⁶ Marcin Pieńkowski: Na nabrzeżach Elii Kazana w meandrach historii kina. *Kwartalnik Filmowy* 31, 2009, č. 3, s. 243–260. Srov. John Earl Haynes – Harvey Klehr: *On the Waterfront without a Clue: A Review Essay*. *Film History* 16, 2004, č. 4, s. 393–395.

³³⁷ Prvotní informace, zprávu korespondenta a dotyčnou recenzi přináší Anonym: *Nouvelles du Cinéma*. *Cahiers du Cinéma* 2, 1952, č. 10, s. 60. Anonym: *Nouvelles du Cinéma*. *Cahiers du Cinéma* 3, 1952, č. 16, s. 52. Herman G. Weinberg: *Lettre de New York*. *Cahiers du Cinéma* 4, 1953, č. 24, s. 36. Jacques Doniol-Valcroze: *En un combat douteux*. *Cahiers du Cinéma* 8, 1955, č. 44, s. 47.

³³⁸ Během posledních let se k němu postupně vraceli publicisté a historici v krátkých i delších textech, byť převážně z perspektivy Kazanova autorství, o níž se předložená případová studie neopírá. Tony Shaw – Denise J. Youngblood: *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, Kansas: University Press of Kansas 2010, s. 79–94. Brenda Murphy: *Man on a Tightrope: Kazan as Liberal*

Snímek *Man on a Tightrope* byl situován do Československa, nicméně natáčen v Bavorsku a Mnichově. Upoutávka ostatně lákala na „vzrušující a malebné Bavorsko“. Uvedení filmu proběhlo za přítomnosti zástupců Mezinárodního záchranného výboru (*International Rescue Committee*, dále IRC), čímž se projekt formálně přihlásil k aktivnímu antikomunismu. Tržbám to nicméně příliš nepomohlo a snímek podle dostupných informací vykázal ztrátu.³³⁹ Naproti tomu kritické přijetí bylo velmi pozitivní; jak u konzervativních listů *Motion Picture Daily* a *Chicago Daily Tribune*, tak u liberálního tisku a periodik se snímek dočkal nečekaně vřelého přijetí. Filmový kritik Bosley Crowther v listu *The New York Times* dokonce snímku věnoval smířlivý článek mimo prostor běžně určený k recenzím. Kladné stanovisko dále zastával filmový kritik Karel Reisz, který několik měsíců předtím výrazně zkritizoval antikomunistický cyklus. Autor srovnal úvod se snímkem *Zakázané hry* (1952) a litoval pouze přílišného důrazu na angažované dialogy.³⁴⁰ Později zůstal Reisz ve vztahu k antikomunistickému cyklu spojován výhradně se svým starším textem, zatímco snímek *Man on a Tightrope* se zařadil mezi tituly, u nichž se uváděly – pokud nezůstal zcela opomenut – vesměs krátké a ironické zmínky. Uvedený film tedy současně dokládá výrazný kontrast mezi synchronní a diachronní fází reflexe.

Snímek zahajuje mezititulek „Československo 1952“. Přestože některé soudobé zdroje uváděly, že zápleтка vycházela z aktuálních osudů a členové dotyčného cirkusu se na projektu podíleli, film tuto informaci přímo nepotvrdil a zaměřil se na fikční postavy.³⁴¹ Scházel vypravěč, a proto uvedení do kontextu situace v Československu vyjednala rétorická pozastavení v průběhu filmu. Tvůrci se snažili, aby dialogy o politice akcentovaly ladění scén: kupříkladu zhuštěné shrnutí poválečných československých dějin provádí protagonista při

Anticommunist. In: Lisa Dombrowski (ed.): *Kazan Revisited*, Middletown: Wesleyan University Press 2011, s. 56–74. Michel Ciment: *Saltimbanques et bureaucrates: Man on a Tightrope*. *Positif* 59, 2010, č. 1, s. 92–94. Wilbert Takken: *Man on a Tightrope* (1953). *Every Elia Kazan Movie*. Dostupný na WWW: <<http://www.everyeliakazanmovie.blogspot.ca/2013/02/man-on-tightrope-1953.html>> [vyšlo 12. 2. 2013; cit. 1. 8. 2015]. Paul: *Man on a Tightrope* (1953) – Elia Kazan. *Lasso the Movies*. Dostupný na WWW: <<http://www.lassothemovies.com/man-on-a-tightrope-1953-elia-kazan/>> [vyšlo 4. 5. 2013; cit. 1. 8. 2015].

³³⁹ Tony Shaw – Denise J. Youngblood: *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, Kansas: University Press of Kansas 2010, s. 93. Aubrey Solomon: *Twentieth Century-Fox: A Corporate and Financial History*, Lanham: Scarecrow Press 2002, s. 71, 248.

³⁴⁰ Mae Tinee: *Film Portrays Circus Life in a Red Country*. *Chicago Daily Tribune* 106, 1953, č. 194, (13. 7.), s. 2/7. Sherwin Kane: *'Man on A Tightrope'* (20th Century-Fox). *Motion Picture Daily* 73, 1953, č. 62, (1. 4.), s. 2. Bosley Crowther: *Spiritual Forces: Considering 'Man on a Tightrope' and 'A Queen Is Crowned'*. *The New York Times* 102, 1953, č. 202, (21. 6.), s. X1. Srov. A. W.: *Red Terror Stalks the Circus in 'Man on a Tightrope'*. *The New York Times* 102, 1953, č. 156, (5. 6.), s. 19. Přirovnání k filmu *Zakázané hry* uvádí K. R.: *Man on a Tightrope*, U.S.A., 1953. *Monthly Film Bulletin* 20, 1953, č. 6, s. 86. Srov. Karel Reisz: *Man on a Tightrope*. *Sight and Sound* 23, 1953, č. 1, s. 32. Sluší se doplnit, že Reisz pocházel z Československa.

³⁴¹ Hedda Hopper: *Looking at Hollywood*. *Chicago Daily Tribune* 105, 1952, č. 275, (1. 10.), s. 3/5.

výslechu, během něhož neochotně připomene oficiální výklad tehdejších událostí. Obdobně přiblíží poměry Američan narozený v Československu Joe Vosdek (Cameron Mitchell), když se důvěrně setká s Černíkovou dcerou Terezou (Terry Moore). Obecné dějiny Vosdek spojuje se soukromými těžkostmi. Český znějící jména doprovází přítomnost mnoha ukazatelů nebo poutačů v češtině. Naprostá většina z nich dodržuje pravidla českého pravopisu – včetně diakritických znamének – a snímek obsahuje jak zmínky o prezidentech Tomáši Garrigueovi Masarykovi a Edvardu Benešovi, tak podobiznu soudobého prezidenta Klementa Gottwalda.

Odkazy k realitám tíhly k romantizaci prostředí. Například Tereza a Joe spokojeně plavou v řece za doprovodu Smetanovy Vltavy. Snímek se natolik zaměřil na reprezentaci přírodních lokací, že jej filmový historik Leo Braudy přirovnal ke středometrážnímu filmu *Výlet do přírody* (1936).³⁴² Uvedený aspekt měl závažný dopad na konání postav. Ve snímku se prakticky nevyskytovala funkční obydlí; návštěvníci představení přicházeli z nespécifikovaných oblastí, příslušníci policie pracovali v improvizovaných kancelářích a zaměstnanci cirkusu se usazovali na odlehlých místech. Jednalo se o průchozí oblasti, nikoli sféry trvalého usazení. Snímek krom jiného zobrazuje ranní rutinu členů cirkusu. V jednom okamžiku hází zaměstnanec na kolegyni nože coby přípravu na vystoupení, zatímco ta popíjí kávu a dojídá lehký pokrm. Důraz se kladl na kolektivní sdílení všech činností. Jestliže se některá z postav stranila ostatním – zejména nevěrná Černíkova manželka Zama (Gloria Grahame) – vyjadřovala tím nesprávné, potažmo podezřelé chování.³⁴³

Cirkus se jevil jakožto uzavřený a precizně organizovaný subsvět, který se bránil tlakům subsvěta místních represivních orgánů. Zatímco policie reprezentovala normativně vedenou instituci, ředitel cirkusu Černík se rozhodoval na základě racionální volby, otevřeně tudíž odmítal autoritu nadřazené instituce. Snímek náležel k několika titulům žánrového cyklu bez aktivní postavy občana Spojených států, pokud se opomene dvojznačná a po většinu filmu pasivní pozice Joe Vosdeka. Postavy jsou vykresleny coby oběti několika jednotlivců, vina za stav země se tudíž nepřenáší na pasivně působící obyvatele Československa. Zlidštění se nečekaně dotklo ministra propagandy v podání herce Adolpha Menjoua. Ten patřil v roce 1947 k přátelským svědkům a během slyšení se zasazoval za vznik antikomunistických

³⁴² Jednalo se o jedinou pasáž věnovanou filmu v dotyčné knize. Leo Braudy: *On the Waterfront*, London: British Film Institute 2005, s. 22.

³⁴³ Pronikavou analýzu herectví Glorie Grahame v uvedeném filmu přináší Robert J. Lentz: *Gloria Grahame, Bad Girl of Film Noir: The Complete Career*, Jefferson – London: McFarland & Company 2011, s. 127–134.

filmů.³⁴⁴ Ministr propagandy Fesker působí vyrovnaně a empaticky přistupuje k nejistým postavám. Jakmile je sám zatčen a obviněn ze zrady, smířeně se usměje na mladého policistu a uvede: „Dříve nebo později se to stane nám všem“. Podobný přístup k negativním postavám zůstal unikátní a nenašel by oporu ani v subversivním antikomunistickém cyklu.

Od počátku Černíka přitahovala možnost vycestovat ze země. Hranice coby oblast kulturního a politického pohybu ve filmu reprezentovala veškeré rozpory líčené aktivity i pasivity. Přeshraniční stráž se po příjezdu cirkusu srdečně směje během improvizovaného vystoupení členů souboru, nezná totiž jejich záměr uprchnout. Jakmile jej odhalí, okamžitě se chování stráže změní; rázem jedná zcela normativně, nikoli na základě racionální volby. Snímek naznačuje, že právě normy represivních institucí mohou negativně ovlivnit chování v zásadě neškodných osob. Bezmála dvouminutová scéna přechodu přes hranice spojovala žánr akčního filmu s ideovým poselstvím. Snímek bez vypravěče a obsáhlého mezititulku spoléhal na rétorická pozastavení, jež prokládal atraktivními záběry na přírodu a nevšední komunitu cirkusu. Producent Darryl F. Zanuck přesto neměl v antikomunistickou zápletku příliš důvěru a snímek bez konzultace s režisérem Kazanem o třetinu sestříhal, aby utlumil ideový akcent. Kazan s tímto krokem nesouhlasil a o snímku se vyjadřoval spíše rezervovaně: „O tom filmu se moc říci nedá. Není příliš zajímavý, snad pouze pro mě“.³⁴⁵ Předložená práce se snaží doložit opak. Krom jiného tak činí vzájemnou konfrontací jednotlivých vrstev antikomunistického cyklu. Druhé z nich – filmům *Red Scare* – je věnována následující část.

³⁴⁴ House Committee on Un-American Activities: *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Washington: United States Government Printing Office 1947, s. 106.

³⁴⁵ Citováno podle Jeff Young (ed.): *Kazan on Kazan*, London: Faber and Faber 1999, s. 113. Srov. William Baer (ed.): *Elia Kazan: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi 2000, s. 137–138. O rozhodnutí Zanucka a pozadí jeho motivace píše Wheeler Winston Dixon: *Death of the Moguls: The End of Classical Hollywood*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2012, s. 73. Srov. Rudy Behlmer (ed.): *Memo from Darryl F. Zanuck: The Golden Years at Twentieth Century-Fox*, New York: Grove Press 1993, s. 213–216.

3.3 Filmy Red Scare

3.3.1 Zesílené prvky aktuálního světa ve fikčním vyprávění

Úvodní titulky hraných filmů v období klasického Hollywoodu sdílely upozornění, které poukazovalo na smyšlenost postav, událostí nebo institucí v díle a jakoukoli podobnost s aktuálně existujícím přičítalo náhodě. Studia zaměstnávala pracovníky, jež dohlíželi, aby produkováný snímek omylem nezpracoval prvek aktuálního světa, k němuž se mohla vztahovat autorská práva.³⁴⁶ Žánrový cyklus se těmto vnitřním nařízením nevzpíral, neb reprezentace komunistické strany, zasazení do aktuálního města nebo neporušení gravitačního zákona zůstaly na příliš obecné úrovni. Nicméně filmy Red Scare postoupily o další krok a začlenily do vyprávění narážky na aktuální členy CPUSA, jména konkrétních ulic či přiblížení existujících kauz. Nejen tím testovaly možnosti aktuálního v hollywoodské fikci.

Podle literárního teoretika Thomase G. Pavela texty pravidelně mísí fikci s aktuálně existujícím, aniž by tím rušily pozornost čtenáře. Nepřesnost některých vět nemusí nutně ohrozit hodnověrnost celku. Literární teoretička Ruth Ronen se dokonce uchyluje k tvrzení, že fikčnost ve formě narativizace či výběru slov je součástí jakékoli komunikace v aktuálním světě.³⁴⁷ Pakliže lze ovšem slovy popsat kupříkladu chůzi smyšlené postavy po existujícím mostě, velmi obtížně se stanovují hranice mezi fikčním a aktuálním. Pavel mimoto soudí, že ideově zatížené narativy se obvykle opírají o nonfikční základ, od něhož odvozují legitimitu výkladu. Neurčitost hranic se tím dále prohlubuje.³⁴⁸ Filmy Red Scare souběžně usilovaly o zprostředkování fikce a zvýraznění aktuálních prvků. Ve filmech *The Atomic City* nebo *Walk a Crooked Mile* vypravěč informoval, na jakém aktuálním místě se vyšetřovatelé nacházejí, zatímco snímek *Walk East on Beacon!* vtělil klíčovou ulici do názvu a nechal nahlédnout do veřejnosti nepřístupných kanceláří FBI. Tentýž film obsadil do rolí aktuální agenty, což by ovšem patrně nevyšlo najevo, kdyby na to hlas vypravěče v úvodu neupozornil.

Přítomné aktuální osoby ve fikčních světech se označují spojením *historické protějšky*. Rozpoznání aktuálních entit zabezpečuje jejich jméno, čímž se zpravidla nikterak neliší od fikčních protějšků, kde k rozpoznání rovněž slouží pojmenování. Jméno zajišťuje většinově

³⁴⁶ David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 323.

³⁴⁷ Thomas G. Pavel: *Fikční světy*, Praha: Academia 2012, s. 29–30, 35–37. Srov. Antoine Compagnon: *Démon teorie: Literatura a běžné myšlení*, Brno: Host 2009, s. 139–142. Ruth Ronenová: *Možné světy v teorii literatury*, Brno: Host 2006, s. 93.

³⁴⁸ Thomas G. Pavel: *Fikční světy*, Praha: Academia 2012, s. 116.

sdílené vlastnosti osob, jež vstupují do fikce (nejen) z aktuálního světa: kupříkladu lze předpokládat, že mnohé románové historické protějšky Josepha McCarthyho působí ve funkci senátora a bojují proti komunistům. Nicméně fikční identita není na té aktuální závislá, tudíž McCarthy může v textech hypoteticky chodit po neexistujícím mostě, stát se trockistou nebo vůbec nevstoupit do politiky.³⁴⁹ Jméno zůstává velmi nejistým referenčním bodem a autoři s ním mohou všemožně nakládat, čehož zamýšleli využít tvůrci filmu *I Married a Communist*, když během psaní scénáře provokativně připsali záporné postavě jméno Nixon podle aktuálně existujícího člena HUAC. Jakkoli po stížnostech přistoupili k přejmenování, neúspěšný pokus doložil, jak citlivě působilo ve filmech Red Scare nakládání s historickými protějšky.³⁵⁰

Tvůrcům snímku *I Married a Communist* se podařilo do fikčního světa zařadit aktuální členskou legitimaci CPUSA ve velkém detailu, byť se paradoxně nejednalo o historický protějšek fikčního držitele karty. Stranický průkaz plnil funkci věrohodné rekvizity při cíleném začlenění aktuálních prvků. Záporné postavy ve filmech Red Scare ostatně pravidelně připomínaly historické protějšky, jimž někdo změnil jména. Aby se k nim dalo referovat při zohlednění teorie fikčních světů, je nutné se alespoň dílem opřít o *princip minimální odchylky*, jak jej vymezila literární teoretička Marie-Laure Ryan. Uvedený princip stanoví interpretaci neaktualizovaných výroků výhradně na základě poznatků aktuálního světa.³⁵¹ Pakliže například uhlažený protagonista filmu *My Son John* působí coby utajená spojka komunistů ve Washingtonu, lze jej označit za historický protějšek diplomata Algera Hisse, byť se ve snímku jmenuje John Jefferson (Robert Walker). Idealistický a komunisty zapuzený básník Henry Solomon (Shepard Menken) ve snímku *The Red Menace* zase připomíná scenáristu a spisovatele Alberta Maltze, zatímco špiónážní činnost Johna Batese (Jack Lord) z filmu *Project X* upomíná na publicistu Johna Gatese. Uvedené osoby v aktuálním světě měly jedno společné: v době vzniku jednotlivých děl proti nim probíhala neukončená soudní řízení, což ovšem filmařům nezabránilo zakončit zápletku smrtí nebo zatčením dotyčných postav.

³⁴⁹ Klady i zápory posuzování protějšků aktuálních osob ve fikci uvádí Ruth Ronenová: *Možné světy v teorii literatury*, Brno: Host 2006, s. 71–73. Srov. Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 30–32, 256. Lubomír Doležel: *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy*, Praha: Karolinum 2014, s. 152, který dále zavádí spojení *mezisvětová totožnost* pro vztah historických i fikčních protějšků napříč mnoha fikčními texty

³⁵⁰ Daniel J. Leab: *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist*. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 76.

³⁵¹ Jedná se o soubor výroků možných aktualizací a jejich poměřování. „Svět, v němž se Nixon nepokusí utajit aféru Watergate a nerezignuje, je skutečnosti blíže než svět, v němž se Nixon nepokusí utajit aféru Watergate a stejně rezignuje“. Citováno podle Marie-Laure Ryanové: *Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky*. *Aluze* 8, 2005, č. 3, s. 106. Srov. Bohumil Fořt: *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host 2005, s. 87–89.

Filmy Red Scare tudíž mnohdy převáděly z aktuálního do fikčních světů probíhající události, u nichž předjímaly výsledek z hlediska antisubversivní ortodoxie. Jelikož ve snímcích nastíněné představy o adekvátním trestu obcházely presumpci nevinu a mohly teoreticky vést k žalobám ze strany domněle poškozených, neponechaly si záporné postavy jména historických protějšků. Jejich identifikace nevyhnutelně zůstává aktem interpretace při uplatnění znalostí dobových reálií, což částečně vysvětluje, proč se právě k těmto snímkům a jejich hrdinům přiklonil dosavadní výzkum, věnující se předně obecným dějinám.³⁵² Méně si ovšem všímal vedlejšího důsledku přenášení aktuálních entit do fikce: *transfiktionalita*. Pod tímto pojmem chápe Marie-Laure Ryan proces odvozování jednoho fikčního světa ze světa jiného. Mezi četné případy náleží obohacení oficiálního fikčního světa ze strany fanoušků, jakmile se komunita pokouší přímo podílet na modelování seriálu nebo filmové série. Autorka uvádí rafinovanější příklad německého seriálu *Alfa 07* (2010), během jehož výroby tvůrci zamýšleli vnést fikční entity do aktuálního světa. Reklamní kampaň obsahovala seriózně se tvářící studii o aktuálně neexistujících entitách nebo rozhlasový spot o stavu neurovědy, který měl těmto neprokazatelným materiálům dodat zdání odbornosti.³⁵³

Některé filmy Red Scare převáděly fikční entity do aktuálního světa produkční fáze, aby varovaly před domnělým úmyslem členů CPUSA překazit výrobu antikomunistických děl. Jak bylo dříve uvedeno, snímek *The Red Menace* se potýkal s únikem scénáře a jeho uveřejněním v levicovém tisku. Záhy představitel studia Republic Pictures vypověděl, že se jednalo o sabotáž komunistů ve filmovém průmyslu, kvůli čemuž měla probíhat výroba snímku v režimu naprostého utajení. Nezveřejnil se producent a během propagační kampaně ani jména výhradně začínajících herců. Soudilo se totiž, že studio do filmu obsadilo oběti aktuálních zločinů komunistické strany, což ze senzacechtivé zápletky rázem učinilo seriózní příspěvek do debaty o vlivu CPUSA ve Spojených státech.³⁵⁴ Fikční svět uměle nasákl prvky aktuálního světa, tj. zdánlivými protějšky neexistujících entit. Rozhodnutím producenta

³⁵² Kupříkladu politolog Michael Rogin identifikoval nikdy nespátnou postavu ve filmu *My Son John* coby nepřiznaný historický protějšek špiónky Judith Coplon. Michael Rogin: *Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1988, s. 251. Aféru kolem Judith Coplon popisuje např. John Earl Haynes – Harvey Klehr: *Early Cold War Spies: The Espionage Trials that Shaped American Politics*, New York: Cambridge University Press 2006, s. 192–207. Srov. Ellen Schrecker: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994, s. 44.

³⁵³ Marie-Laure Ryanová: Transmediální vyprávění příběhů a transfiktionalita. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012, s. 128, 138.

³⁵⁴ Thomas F. Brady: Hollywood Affairs: Communists Attack Film Expose – Battle Of the Bulge Renewed – Other Items. *The New York Times* 98, 1949, č. 135, (15. 5.), s. X5. Srov. Alan Gevinson: *Within Our Gates: Ethnicity in American Feature Films, 1911–1960*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1997, s. 823.

Howarda Hughese mělo dojít k témuž při výrobě filmu *I Married a Communist*. Aktivní antikomunista Hughes schválil realizaci projektu o někdejším členovi CPUSA, jehož pronásleduje temná minulost. Námět ve studiu RKO byl podle několika svědectví předložen coby prověrka loajality více režisérům, kteří producentovi připomínali protagonistu chystaného snímku. Zásluhou podobných obav zůstalo v titulcích filmu *Walk East on Beacon!* neuvedeno jméno hudebního skladatele a rovněž člena CPUSA Louise Applebauma.³⁵⁵

Filmy *Red Scare* prostupoval očividný paradox, neboť do nich tvůrci důsledně začleňovali jednotlivé prvky aktuálního světa, aby současně zatajovali hlubší souvislosti. Předpokládalo se totiž, že vyzrazení kontextu znamenalo bezpečnostní riziko. Jak dobové nezveřejnění projektu *Venona*, tak velmi neurčité předkládání důkazů v kauzách špionážních aktivit vyvolávalo dojem informační uzavřenosti a nepřístupnosti. Ovlivnilo to nasycení filmů *Red Scare*, zanechávaly totiž neobvyklé množství mezer. Podle Thomase G. Pavela nelze posuzovat rozměry fikčního světa na základě rozměrů textu. Například průlomové vystoupení senátora McCarthyho z února 1950 může romanopisec zpracovat do formy krátké povídky i na několik stovek stran, aniž by připsal další postavy či jevy. Každý text coby omezený fragment nevyčerpává možnou bohatost konstruovaného světa. Vztah mezi rozměry světa a textu označuje Pavel spojením *referenční hustota*, přičemž se zamýšlí nad optimálním zpřístupněním světa: *relativní hustotou*. Ta udává rozsah informací nutných k porozumění textu.³⁵⁶ Relativní hustota pochopitelně nezabrání neúplnosti textu, může však přehledně představit relevantní oblasti zájmu. Například román o slyšení senátora McCarthyho proti armádě by neměl vynechat – pokud zůstává nasáklý aktuálními entitami – popis základních účastníků a kontext ve Spojených státech, nemusí však podrobně líčit dětství oněch účastníků.

Neobyčejně nízkou referenční hustotou se vyznačovala tradičně avantgarda, kdežto o minimalizaci neúplnosti usiloval mj. román-řeka. Hraný film období klasického Hollywoodu se vyznačoval relativní hustotou, neboť zpravidla dbal na dodávání informací k rekonstrukci fabule, nikoli zmatení pozornosti. Filmy *Red Scare* ovšem navzdory četné přítomnosti entit aktuálního světa záměrně blokovaly dosažení relativní hustoty. Jestliže nechal snímek *Walk*

³⁵⁵ Michel Ciment: *Loseyho kniha: Rozhovory s filmovým režisérem*, Praha: Československý filmový ústav 1990, s. 31. Franklin Jarlett: *Robert Ryan: A Biography and Critical Filmography*, Jefferson – London: McFarland & Company 1990, s. 42. Zdrženlivější zůstává Daniel J. Leab: *How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist*. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 77–79. O neuvedení Applebauma v titulcích filmu *Walk East on Beacon!* píše Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 57.

³⁵⁶ Thomas G. Pavel: *Fikční světy*, Praha: Academia 2012, s. 131–132, 141.

East on Beacon! nahlédnout do neveřejných laboratoří v ústředí FBI, učinil tak pouze na několik sekund, aby případný nepřítel v kině nevypozoroval státní tajemství. Zápletka tohoto filmu jevila v důsledku utajení známky neurčitosti, neboť nikdo podrobně nevysvětlil účel revolučního počítačového stroje, který měl zvrátit poměr sil ve studené válce. Úvodní montáž ve filmu *The Atomic City* zase seznamovala se zaměstnanci v Los Alamos, nicméně aktuálním osobám začernila tvář, což vypravěč doprovázel slovy o nezbytnosti přísně střežit laboratoř.³⁵⁷

Vstup aktuálních prvků do filmů *Red Scare* měl dvojznačný rozměr. Předměty, osoby, místa nebo události se mohly přímo odvolávat na aktuální entity, nicméně u mnohých neurčitě vymezených postav se příjemce nakonec neobešel bez interpretačního zapojení principu minimální odchylky. Referenční hustota působila nedostatečně, poněvadž filmy opakovaně poukazovaly na jevy, které nemohly z různých důvodů patřičně rozvinout. Namísto toho místy docházelo k transfikcionalitě, tj. mystifikačnímu pokusu o přenos fikčních entit do aktuálního světa. Informační uzavřenost filmů *Red Scare* se neodchýlila od soudobých tezí aktivních antikomunistů o nutnosti ponechat znalost odborníkům, tedy institucím.

3.3.2 Disciplinace a vzestup kontrolních institucí

Institute aktuálního světa měla ve filmech *Red Scare* nezastupitelnou úlohu; stala se garantem antikomunistických opatření a aktivním konatelem, bez jehož dohledu zápletka nedospěla alespoň k rámcovému vyústění. Zpravidla se jednalo o FBI, méně často a úspěšně se snažila uvedenou roli plnit armáda, církev, HUAC nebo CIA. Běžný občan zůstal vůči institucím v podřízené pozici, nebyl totiž nadán technologickou a informační způsobilostí. Očekávalo se od něj, že se dohledu instituce podvolí a bude připraven spolupracovat, což mělo vážné důsledky pro jednání vedlejších postav. Normativní institucionalismus označil spojením *logika vhodnosti* nezadatelný soubor hodnot, které si jedinec vstupem do instituce dobrovolně osvojil. Filmy *Red Scare* ovšem pobízely všechny občany, aby v zájmu bezpečnosti akceptovali logiku vhodnosti podle vzoru antisubversivní ortodoxie.³⁵⁸

³⁵⁷ Uvedl následující: „Každý pohyb je několikrát pečlivě překontrolován. Jediný špatný krok představuje nebezpečí, cokoli jiného katastrofu. Okolí laboratoří je také střeženo; jejich každodenní příjezdy a odjezdy jsou pečlivě kontrolovány a všude jsou osnaté dráty, brány, výstražné cedule a stráže“.

³⁵⁸ Pojem logika vhodnosti a jeho aplikace zevrubně uvádí James G. March – Johan P. Olsen: *Rediscovering Institutions: The Organizational Basis of Politics*, New York: The Free Press 1989, s. 21–38. B. Guy Peters: *Political Institutions, Old and New*. In: Robert E. Goodin – Hans-Dieter Klingemann (eds.): *A New Handbook of Political Science*, Oxford: Oxford University Press 1996, s. 208.

Prvek sdílení hodnot se ve filmech Red Scare projevoval stigmatizací podezřele působících jednotlivců mimo kolektiv. Soudilo se, že pocit vyloučenosti tlačil frustrované do blízkosti nepřátel. Kritizoval se tudíž uzavřený mikrosvět postavy a vyzdvihoval kolektivní subsvět. Například ve filmu *The Red Menace* se Bill Jones (Robert Rockwell) zajímá o vstup do CPUSA, jakmile má finanční těžkosti a všimne si ho svůdná komunistka. Protagonistu snímku *I Married a Communist* komunisté vydírají kvůli jeho krátkodobému členství ve straně. Bill Collins (Robert Ryan) se ovšem neprozřetelně uzavře do sebe, aniž by sdílel problémy s oddanou manželkou Nan (Laraine Day) nebo rodinným přítelem, který je aktivním antikomunistou. Collins vzdoruje logice vhodnosti, což jej staví vůči metodám CPUSA do nevýhodné pozice. Jakmile se Nan pokouší samostatně pátrat po příčinách změny manželova chování, dostane se do zajetí komunistů, odkud je vysvobozena pouze za cenu smrti manžela po přestřelce. Zástupci instituce dorážejí toliko k odklizení mrtvol.³⁵⁹

Selhání jednotlivce však ve filmech Red Scare představovalo mírnější formu provinění. Vyskytovala se zde instituce rodiny, do jejíž harmonie vstupovala sdílená logika vhodnosti o poznání obtížněji. Některé filmy Red Scare proto kladly důraz na vystižení negativních důsledků vlivu rodiny. Lucille Jefferson (Helen Hayes) se ve snímku *My Son John* nepřírozeně upíná na syna Johna (Robert Walker). Když se ten po delším čase vrací z Washingtonu, všichni zaraženě sledují, jak se změnil: chová se mimořádně povýšeně a ironizuje tradiční hodnoty. Komunista John se ostentativně brání dialogu s místním farářem, vlastním otcem i agentem FBI Stedmanem (Van Heflin), neboť vždy ctil pouze matku. Jakmile její ochránářskou pozici nahradí komunistická strana, vychází najevo, že matka Johna vychovala toliko ke slabošství a k neamerickým hodnotám. Sebekriticky se za výchovu potomka ohlíží rovněž postarší manželský pár ve filmu *Big Jim McLain*, který ovšem oproti Lucille Jefferson učiní rozhodné gesto a syna komunisty se dobrovolně zřiká.

Třebaže instituci rodiny šlo za pomoci důkladné osvěty a lpění na logice vhodnosti postupně převychovat, v mnoha filmech Red Scare stačilo její prosté opomenutí, což nápadně připomínalo postupy žánrového cyklu.³⁶⁰ Nepřítomnost domova přitom nelze vztahovat výhradně k aktivnímu antikomunismu: filmová teoretička Vivian Sobchack popsala pomyslné bezdomovectví coby strukturní prvek mnoha soudobých filmů noir. Osamocené postavy v

³⁵⁹ Scénář filmu se několikrát přepisoval, včetně závěru. Daniel J. Leab: How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 68, 75.

³⁶⁰ Filmy Red Scare a žánrový cyklus rovněž spojoval častý výskyt scén vyskočení nebo postrčení z oken. Došlo k němu například ve filmech *I Married a Communist*, *Invasion USA* nebo *The Red Menace*.

nich pravidelně navazovaly osobní komunikaci na netradičních místech – na nádraží nebo v opuštěném baru –, kdežto rodina pro ně zůstala nedosažitelná.³⁶¹ Snímek *Shack Out on 101* se odehrává kompletně v baru a na přilehlé pláži, kde postavy společně řeší vše podstatné. Jakmile se někdo uzavírá do pokoje za barem, lze oprávněně předpokládat dotyčného podíl na špionáži. Motiv bezdomovectví naléhavě prezentoval film *Invasion USA*, který pojednával o napadení Spojených států nepřátelskými vojsky. Při zahájení invaze sedí šest osob v baru a pokouší se z televizního vysílání zachytit aktuální informace. Návrh připojit se k armádě odmítají dva muži ve středních letech: první zamýšlí urychleně navštívit svůj podnik, druhý zachránit rodinu ze zasažené oblasti. Oba záhy umírají; průmyslníka zastřelí v obklíčené kanceláři, zatímco farmář utone společně s manželkou a dvěma dětmi. Podle politologa B. Guye Peterse obnáší logika vhodnosti vybraných povolání – hasičů nebo vojáků – rizikové jednání, které by se bez přihlášení k instituci přičilo lidské přirozenosti.³⁶² Logika vhodnosti ve filmech *Red Scare* v krajním případě doporučovala obětovat soukromí a zanedbat osobní potřeby, pakliže byla ohrožena bezpečnost státu a situace připomínala válečný stav.

Filmy *Red Scare* předkládaly vzor optimální logiky vhodnosti v podobě agenta FBI. Zaměstnanec této instituce měl k dispozici dostatek relevantních informací, na základě indicií postrádal rodinu a zůstal za všech okolností ideově pevný a loajální. Ve filmu *Walk a Crooked Mile* setrvává agent FBI v kanceláři i po pracovní době a nikdo jej podle všeho nepostrádá. Výjimku představoval snímek *The FBI Story*, jenž vznikl na konci padesátých let a reprezentoval pokus zlidštit chování agentů FBI. Film byl koncipován coby vzpomínání konkrétního pracovníka Chipa Hardestyho (James Stewart), který se v průběhu let několikrát hádá s manželkou o správnou volbu povolání. Jakmile začne úřad spolu s Hardestym sledovat spiknutí komunistů, rodina mizí z fikčního světa po dobu pěti měsíců, během nichž probíhá rozsáhlé a profesionální vyšetřování. Teprve po jeho skončení se spokojený Hardesty shledá s rodinou, jež na něj napjatě čeká. V okamžicích pracovního vypětí muselo soukromí stranou.

V typologii politologů Arjena Boina a Toma Christensena patřila FBI k příkladům instituce, prošla totiž všemi pěti vývojovými fázemi: rozvinutí pracovních postupů, ustavení norem, akceptování těchto norem mezi zaměstnanci, jejich zabudování do běžné praxe a

³⁶¹ Vivian Sobchacková: Lounge time. Chronotop filmu noir a období poválečných krizí. *Kino-Ikon* 11, 2007, č. 1, s. 88–91.

³⁶² B. Guy Peters: *Institutional Theory in Political Science: The 'New Institutionalism'*, London – New York: Continuum 2005, s. 30.

legitimizace norem vnějším okolím.³⁶³ Poslední bod formálně zaručil nezpochybnitelnost výsadního postavení instituce, včetně tolerance nahlížení do osobních záležitostí běžných občanů. Například vypravěč ve filmu *Walk East on Beacon!* poukazoval na nezbytnou podporu odpovědných a bdělých Američanů, zatímco několik agentů otevíralo a pročítalo soukromou korespondenci.³⁶⁴ Proti těmto postupům bylo zbytečné protestovat a vzdorující postavy ustupovaly. Ve filmu *The Atomic City* se jaderný fyzik Frank Addison (Gene Barry) úporně brání stálému kontaktu s agenty FBI, jež mají zadání na něj a jeho rodinu dohlížet. Frustrovaný vědec ustoupí teprve, když je jeho syn unesen na školním výletě. Ještě svéhlavěji se chová Lucille Jefferson ve filmu *My Son John*. Odmítá si přiznat, že se její syn John přidal ke komunistům, načež jej přiměje, aby na rodinnou Bibli přísahal, že není členem komunistické strany. John tak učiní a zalže, čímž v jeden moment prokáže, že pro něj rodina a církev nic neznamenaají. Lucille přestává syna postupně hájit teprve během návštěvy agenta FBI; vzápětí zklamaně opouští dům a Stedmanovi gestem naznačí, aby zůstal a dále vyšetřoval. Agent FBI se stává součástí domova, který se mu mimořádně srdnatě bránil.³⁶⁵

Snímek *My Son John* zdůrazňuje nadřazenost FBI nad ostatními organizacemi nebo institucemi. Lucille Jefferson se obrací na církev a její manžel Dan Jefferson (Dean Jagger) zkouší syna převychovat coby vlivný člen antisubversivní Americké legie. Jejich úsilí je marné, neboť John se neobává nikoho vyjma FBI. Rovněž ve filmu *The Red Menace* kněz pouze dobrosrdečně nabádá některé komunisty k opuštění CPUSA a přijetí víry, zatímco FBI se pokouší odhalit závažné spiknutí v komunistické straně. K obrácení rolí došlo dvakrát: ve filmu *Big Jim McLain* se do identické pozice pasoval HUAC a v katastrofickém snímku *Invasion USA* z pochopitelných příčin armáda. Ve všech ostatních filmech Red Scare se FBI rozvinula do podoby uzavřeného subsvětá, jehož precizně informovaní zástupci jsou hypoteticky schopni zkonstruovat úplný fikční svět a kontrolovat veškeré jeho oblasti. Klíčový prostor baru podléhal ve snímku *Shack Out on 101* trvale dohledu FBI, která pozorovala tamní dění, aniž by si toho dotyční všimli. Výstražný pohled všudypřítomné

³⁶³ Arjen Boin – Tom Christensen: The Development of Public Institutions: Reconsidering the Role of Leadership. *Administration & Society* 40, 2008, č. 3, s. 276–280.

³⁶⁴ Výše citovaný vypravěč z úvodu filmu *The Atomic City* po zdůraznění nutnosti střežit laboratoř doslova sdělí: „Ale oni vědí, že je to nezbytné. Naprostá bezpečnost je nutná, pokud má svobodný svět přežít“.

³⁶⁵ Politolog Michael Rogin označil snímek za krajní případ tzv. māmismu (*momism*), tj. vyhroceného strachu z vlivu matek, který se původně rozvinul v reakci na odvod mnoha mužů do armády Spojených států po vstupu země do druhé světové války. Michael Rogin: *Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1988, s. 240–246, 250–259. Srov. Ashley Marie Aidenbaum: Mother-Blaming and the Rise of the Expert. *Michigan Journal of History* 4, 2006, č. 1, s. 19–21. Mike Chopra-Gant: *Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Nation and Family in Popular Movies and Film Noir*, London – New York: I. B. Tauris 2005, s. 82–94.

instituce sugestivně doléhal na atomového fyzika Allana Fieldse (Ray Milland) ve snímku *The Thief*. Fields zcizil tajné materiály, které na smluvených místech předává nepřátelským agentům. Neopouští ho při tom soustavný pocit, že je kýmsi sledován. Během scény na vrcholu Empire State Building hledí na město, zatímco zpovzdálí vše pozoruje agent FBI. Frustrovaný vědec se v závěru rozhodne přihlásit na místní ústředně FBI, což lze přičíst výčitkám svědomí i obavám, že dohled instituce by jej vždy a všude provázel.

Nicméně samotný úřad nevnímal spolupráci s filmovým průmyslem zdaleka tak idylicky, jak by naznačoval dosavadní výklad. Značka FBI označovala veřejný statek, což znamenalo, že k jejímu užití v hraném filmu šlo přistoupit bez souhlasu dané instituce. Ředitel úřadu J. Edgar Hoover úzkostlivě prověřoval každou chystanou produkci, o níž soudil, že by mohla uškodit mediálnímu obrazu FBI. Spolu s tím pečlivě zvažoval, zda a kde vystoupí coby historický protějšek, kladné postavy si totiž ve filmech *Red Scare* ponechaly svá jména. Hoover se v dubnu 1947 odmítl podílet na chystaném antikomunistickém projektu producenta Darryla F. Zanucka, proto nakonec studio Twentieth Century-Fox strategicky zvolilo adaptaci kauzy kolem někdejšího sovětského úředníka Igora Gouzenka. Na základě dochovaných materiálů lze usuzovat, že Zanuck původně zamýšlel vyrobit film *Red Scare* o aktivitách komunistů a subsvětě vlivné instituce, kdežto po Hooverově odmítnutí projekt upravil na mikrosvět Gouzenka, jenž zapadal mezi žánrový cyklus.³⁶⁶ Do sporu se dostal ředitel FBI se studiem Columbia, které bez konzultace s úřadem uvedlo na podzim 1948 film *Walk Crooked a Mile*. Hoover měl ve vyjádření pro list *The New York Times* korigovat nepřesnosti snímku ve vztahu k domněle zavádějícímu zobrazení agentů FBI. Posléze se Hoover k velkému zklamání producenta Howarda Hughese odmítl podílet na filmu *I Married a Communist*.³⁶⁷

Zdrženlivost doprovázela rovněž uvedení snímku *Big Jim McLain*, který se pro změnu pokusil podpořit aktivity HUAC. Mimo úvodu a závěru, během něhož hlas vypravěče zasvětil do činnosti výboru, film téměř kompletně potlačil pracovní linii, tudíž se velmi blížil žánrovému cyklu. J. Edgar Hoover si zpočátku na projekt vedl samostatnou složku, neboť se domníval, že se jednalo o další prezentaci jeho úřadu. O jeho ambivalentním vztahu k HUAC

³⁶⁶ Daniel J. Leab: 'The Iron Curtain' (1948): Hollywood's First Cold War Movie. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8, 1988, č. 2, s. 158–162.

³⁶⁷ Článek J. Edgara Hoovera, který bez názvu a s přesným datem uvádí filmová kritička a socioložka Dorothy B. Jones, se v listu *The New York Times* nepodařilo dohledat. Dorothy B. Jones: Communism and the Movies: A Study of Film Content. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 217. Hooverovo odmítnutí účasti na projektu *I Married a Communist* popisuje Daniel J. Leab: How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 71.

svědčí, že jakmile snímek identifikoval coby projekt v hlavní roli s členem výboru, složku uzavřel. Samotný HUAC výsledek otevřeně nekomentoval, naproti tomu kritici poukazovali na nevěrohodné zobrazení aktivit boje proti komunistům.³⁶⁸ Nicméně jejich výtky krom jiného odrážely problematické postavení sněmovního orgánu: kontroverzní HUAC nedosáhl v typologii Boina a Christensena páté vývojové fáze – legitimizace vnitřních norem vnějším okolím –, a proto nenáležel z hlediska předložené práce k institucím, nýbrž k méně respektovaným organizacím. Žádný další hraný titul se jej obdobně podpořit již nesnažil.

Pozice institucí ve filmech *Red Scare* zůstala silná i poměrně nestálá, čímž dokládala pomyslný střet aktivního boje proti komunistům s hollywoodskými konvencemi. V ideálním případě se FBI rozvinula – jazykem sémantiky fikčních světů – do podoby uzavřeného subsvěta, jehož precizně informovaní a rodinou nezatížení zástupci byli schopni zkonstruovat zdánlivě úplný fikční svět a kontrolovat veškeré jeho oblasti. Sem lze zařadit například filmy *My Son John*, *The Thief* nebo *Walk East on Beacon!*. Z hlediska institucí méně žádoucí tituly více akcentovaly mikrosvět informovaného vyšetřovatele i občana, jehož pracovní linie se dělila o diváckou pozornost s tou soukromou. Jednotlivec chyboval a sestavoval pouze neúplný fikční svět. Jednalo se kupříkladu o snímky *Big Jim McLain*, *5 Steps to Danger* či *I Married a Communist*. Nicméně veškeré filmy *Red Scare* vyžadovaly od všech obyvatel fikčního světa široce sdílenou logiku vhodnosti antisubversivně založeného antikomunismu, tj. ochotu brát vážně ohrožení bezpečnosti a respektovat všudypřítomný dohled institucí.

3.3.3 Semidokumentární postupy a neuzavřená vyprávění

Zpracování značného množství aktuálních prvků a dohledu institucí ovlivnilo styl i vyprávění ve filmech *Red Scare*. Dosavadní výzkum si povšiml pravidelně se vyskytujících formálních aspektů, které vesměs spojoval s tendencí napodobit postupy dokumentárních děl.³⁶⁹ Filmy *Red Scare* se v tomto směru nikterak neodchýlily od soudobých konvencí:

³⁶⁸ Složku J. Edgara Hoovera uvádí Randy Roberts – James S. Olson: *John Wayne: American*, Lincoln: University of Nebraska Press 1995, s. 378. Produkční historii filmu se pokusil nastínit Ron Briley: John Wayne and Big Jim McLain (1952): The Duke's Cold War Legacy. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 31, 2001, č. 1, s. 28–33. Reakce na film shromáždila Brenda Murphy: *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, and Television*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, s. 84–85.

³⁶⁹ Např. Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982, s. 87, 91. Lawrence L. Murray: Monsters, Spys, and Subversives: The Film Industry Responds to the Cold War, 1945–1955. *Jump Cut* 2, 1975, č. 9, s. 14–16. Srov. Bosley Crowther: 'Walk a Crooked a Mile' New Film at the Criterion – 'Gallant Blade' Bows at the Rivoli. *The New York Times* 97, 1948, č. 287, (13. 10.), s. 31.

poválečný Hollywood si totiž osvojil mnohé technologické inovace, za pomoci nichž usiloval o zesílení pocitu autenticity u hraných děl. Bezprostředně po válce výrazně stoupal počet snímků vyráběných v domácích i zahraničních lokacích. Přenosnější kamerová i zvuková zařízení dále umožnila obratnější nakládání s těžkou technikou.³⁷⁰

Důkladné začlenění semidokumentárních prvků do hollywoodské hrané produkce předcházelo výrobě filmů Red Scare, potažmo žánrového cyklu, kde se vyskytovaly okrajově v úvodech jednotlivých děl. V uvedené souvislosti bývá obvykle zmiňován snímek *Dům na 92. ulici* (1945), který popisoval činnost agentů FBI proti nacistické síti ve Spojených státech. Film se nápadně podobal pozdějšímu antikomunistickému snímku *Walk East on Beacon!*, což by mohla vysvětlit skutečnost, že za oběma těmito filmy noir stál producent Louis de Rochemont.³⁷¹ Filmový historik Andrew Spicer dále vysledoval zvýšený výskyt semidokumentárních filmů noir mezi lety 1948 až 1952, což se krom jiného rovnalo vzniku značné části filmů Red Scare. Spicer popsal široce sdílené postupy bez ohledu na ideové ukotvení děl. Hodnotový rámec soudobých filmů noir přiblížili filmoví historici Raymond Borde a Étienne Chaumeton; ustavili specifickou skupinu policejních dokumentů, v nichž se sledoval zločin z hlediska subsvětva vyšetřovatelů a jejich institucí. Byť autoři nejmenovali přímo antikomunistické tituly – mezi věhlasné policejní dokumenty náleží kupříkladu snímek *Obnažené město* (1948) –, plně spadaly mezi jimi vymezenou skupinu děl.³⁷²

Mezi obvyklé semidokumentární prvky ve filmech Red Scare patřilo důsledné začlenění found footage záběrů dle konvencí dokumentárních děl. Kupříkladu snímek *The FBI Story* tímto způsobem zachytil bádající vědce, film *Project X* prostředí univerzity a snímek *Walk East on Beacon!* pracujícího J. Edgara Hoovera. Jednotlivé momenty si zachovaly bezmála instruktážní ráz za účelem posílení věrohodnosti děl. S výjimkou

³⁷⁰ David Bordwell – Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU – NLN 2007, s. 321–322. David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 349.

³⁷¹ Genezi filmu *Dům na 92. ulici* přináší např. Rebecca Prime: Cloaked in Compromise: Jules Dassin's 'Naked' City. In: Frank Krutnik – Steve Neale – Brian Neve – Peter Stanfield (eds.): *'Un-American' Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2007, s. 143–148. Srov. Fraser A. Sherman: *Screen Enemies of the American Way: Political Paranoia About Nazis, Communists, Saboteurs, Terrorists and Body Snatching Aliens in Film and Television*, Jefferson – London: McFarland & Company 2011, s. 48, 63.

³⁷² Raymond Borde – Étienne Chaumeton: K definici filmu noir. *Kino-Ikon* 11, 2007, č. 1, s. 32. Coby policejní dokument pojmenovává snímek *Walk a Crooked Mile* např. Jean-Pierre Coursodon: Douglas redux: Sur quelques films de Gordon Douglas. *Positif* 59, 2010, č. 1, s. 77. Objevuje se rovněž obtížně přeložitelné spojení *police procedural*. Srov. William Park: *What is Film Noir?*, Lanham: Bucknell University Press 2011, s. 60–63. Andrew Spicer: *Film Noir*, Harlow: Longman 2002, s. 56–59.

nízkorozpočtového filmu *Invasion USA* nebylo zařazení found footage záběrů patrně motivováno primárně potřebou snížit výdaje, jak se často dělo u žánrového cyklu. Tvůrci filmu *The Thief* zdůvodnili nezvyklý postup přáním dosáhnout autenticity. Natáčeli tudíž pomocí mobilnější zvukové techniky přímo ve městě se zřetelem k všudypřítomným ruchům prostředí, kolem něhož procházel mlčící protagonista.³⁷³ Na dokumenty upomínal ve filmech *Red Scare* rovněž vypravěč, který zpravidla anonymně zastupoval konající instituci. Hlas podsouval jedinou připuštěnou interpretaci svých slov prostřednictvím rétorické techniky, jíž literární teoretik Seymour Chatman popsal pojmem *presupozice*. Mínil tím část věty, jež se autoritativně prezentuje jakožto nevyvratitelný fakt. Kupříkladu výrok „lze ocenit, že Joseph McCarthy přestal pít každý den alkohol“ presuponuje, že senátor spadl mezi alkoholiky, i když text neobsahuje žádnou další podobnou narážku.³⁷⁴ Příjemce narativního sdělení je většinou nucen akceptovat tuto informaci, neboť kdyby soustavně podezíral vypravěče z nespolehlivosti, nestavil by fikční svět. Ve filmech *Red Scare* se *presupozice* projevovala tím, že vypravěč uvedl polemický výrok způsobem, který nepřipouštěl debatu; například ve filmu *Walk East on Beacon!* hlas chválil loajalitu běžných obyvatel a ochotu nechat instituce nahlížet do jejich soukromí, aniž by se tázal, zda s těmito postupy hodnotově souzněli.

Obvyklá *presupozice* apriorně označovala CPUSA za podzemní organizaci, jež se maskovala za politickou stranu. Ve filmech *Red Scare* ztrácela komunistická strana právo na samotnou existenci. Popření práhu začlenění ovšem podle typologie politologů Seymoura Martina Lipseta a Steina Rokkana připomínalo protiústavní krok, což si uvědomoval a zamýšlel vyvrátit protagonista snímku *Big Jim McLain*.³⁷⁵ McLain (John Wayne) pozoruje, jak se zatčení komunisté snaží vyhnout výsledku odvoláním na Ústavou zaručená práva, načež rozladěně konstatuje, že nejvyšší zákon země lze zneužít. Namísto komplexní proměny neurčitě navrhuje přizpůsobit výklad dané situaci. Podle filmového teoretika Jeffa Smithe se v těchto případech rétoricky uplatňoval *Alien Registration Act of 1940*, nikoli pozdější zákony

³⁷³ Clarence Greene – Russell Rouse: Background for *The Thief*. *Sight and Sound* 22, 1953, č. 3, s. 138.

³⁷⁴ Seymour Chatman: *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno: Host 2008, s. 220–223. Chatman tento tradiční pojem nevymyslel, podrobnější výklad *presupozic* nabízí např. Milada Hirschová: *Pragmatika v češtině*, Praha: Karolinum 2013, s. 126–137.

³⁷⁵ Lipset a Rokkan stanovili čtyři práhy, které byly institucionalizované: (a) práh legitimizace, čili právo na vyjádření nesouhlasu, (b) práh začlenění, čili právo opozičního hnutí na rovnocennou účast, (c) práh zastoupení, čili právo na samostatný přístup k moci, (d) práh výkonné moci, čili právo na systémové změny. CPUSA se sice pracovala k práhu zastoupení, leč antisubversivní ortodoxie a filmy *Red Scare* odmítaly v jejím případě již práh začlenění. Seymour Martin Lipset – Stein Rokkan: Cleavage Structures, Party Systems, and Voter Alignments: An Introduction. In: Seymour Martin Lipset – Stein Rokkan (eds.): *Party Systems and Voter Alignments: Cross-National Perspectives*, New York: The Free Press 1967, s. 27–30.

proti CPUSA.³⁷⁶ Snímek dále modifikoval užití vypravěče, neboť kromě anonymního hlasu nechal promluvit McLaina v podání rozpoznatelného herce. Konkrétní identitu měl rovněž vypravěč ve filmu *The FBI Story*. Jelikož Chip Hardesty detailně popíše plán, pomocí něhož nepřátelé odpálili nálož v letadle plném lidí, nabízí se otázka, proč zaměstnanec instituce neuplatnil rozsáhlé znalosti, aby podobné tragédii včas zabránil.

Vševědoucí informovanost místy ustupovala proměnám hlediska a nespolehlivému vyprávění. Například ve snímku *My Son John* byla zpočátku nositelkou hlediska oběť – tj. matka Lucille Jefferson –, kdežto po nástupu agenta FBI o tuto výsadu přišla. Když se v polovině filmu poprvé objeví ústředí FBI, agent Stedman si tam prohlíží tajně pořízené záznamy Lucille Jefferson a stvrzuje svůj dohled nad situací.³⁷⁷ Ještě větší zmatení se objevuje ve filmu *Walk East on Beacon!*, jehož úvodní scéna zachycuje muže sedícího na lavičce. Kamera jej sleduje, zatímco vypravěč uvádí, že mimo záběr byl dotyčný nenápadně vyfotografován. Postupně ovšem vychází najevo, že jej agent rovněž natočil, neboť si zaměstnanci úřadu pouští identické záběry z úvodu. Zpočátku neutrální hledisko tedy získalo nositele. Na obdobném principu závisel snímek *The Thief*, během něhož divák zdánlivě pozoroval mikrosvět nejistého jaderného fyzika. Jednalo se nicméně o hledisko subsvěta instituce, jejíž neviděný dohled měl prozrazovat imponující schopnosti agentů FBI.

K podstatným aspektům filmů Red Scare se řadí neuzavřenost vyprávění. Projevovala se prudkým úvodem uprostřed závažných událostí, které ani v závěru nikdo adekvátně nevyřešil. Snímky *I Married a Communist* a *The Red Menace* zdůraznily závažnost situováním první scény do jedoucího auta. Ve filmu *5 Steps to Danger* sedí hrdina před úvodními titulky v autě, které právě odklízí odtahová služba, což se shoduje s jeho nejistou aktivitou během dalších minut. Snímky *Walk East on Beacon!*, *The Atomic City* nebo *Project X* zvolily pro uvedení do fikce montáž found footage záběrů, jejichž rychlé tempo naznačilo význam dění. Ve filmu *Walk a Crooked Mile* předcházelo úvodní montáži poděkování FBI, což umístil snímek *The FBI Story* do samotného závěru. Právě zakončení obvykle sloužilo k tomu, aby filmy Red Scare zanechaly poselství divákům. Neměly tím v úmyslu pouze rétoricky zopakovat hodnoty aktivního antikomunismu, jak činily některé tituly žánrového

³⁷⁶ Jeff Smith: *Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist: Reading the Hollywood Reds*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2014, s. 55–56.

³⁷⁷ Zde se jednalo o konvence mateřského melodramatu, nikoli výlučný aspekt filmů Red Scare. Obdobný případ dobrovolného ústupu matky a odejmutí hlediska zevrubně přibližuje Linda Williams: 'Something Else Besides a Mother': Stella Dallas and the Maternal Melodrama. In: Christine Gledhill (ed.): *Home is Where the Heart Is: Essays on Melodrama and the Woman's Film*, London: BFI 1987, s. 301–325.

cyklu, nýbrž potvrdit, že ohrožení trvá. Film *My Son John* uzavírá proslov hrdiny na magnetofon, který nahrál po opuštění CPUSA, než byl někdejšími spolustraníky usmrčen. John Jefferson varuje mladé studenty před svůdným pokušením okamžitě změnit svět. O závěrečnou promluvu k hrdinům se pokusil rovněž snímek *The Red Menace*, v němž šerif shrne výhody amerického způsobu života, načež se objeví celek na Sochu svobody. Další filmy Red Scare koncem varovaly nepřítele. Například snímek *Invasion USA* si vypomáhá citátem prezidenta George Washingtona, v němž nabádá k připravenosti na válku coby efektivnímu nástroji, jak zachovat mír. Na konci filmu *Big Jim McLain* hrdina mává vojákům, kteří míří do Korejské války. Ti následně salutují divákům a loučí se před vyplutím.

Uvedené prvky řadí filmy Red Scare mezi společenskokritická díla. Tuto provokativně působící perspektivu dosavadní výzkum nezohlednil, vyjma skeptických úvah filmového historika Charlese J. Malanda. Jeho nedůvěra pramení z toho, že spojení *společenskokritický* se zpravidla vyhrazovalo pro levicově orientovaná díla o sociálním napětí nebo patologických rysech ve společnosti.³⁷⁸ Nicméně filmy Red Scare vlastním způsobem poukazovaly na neblahý vývoj země a neschopnost plně zamezit prorůstání špionážních aktivit; navzdory dodatečným zásahům vlivných institucí totiž běžný občan jednal příliš často nezodpovědně. Snímek *Invasion USA* líčil selhání většiny civilistů uprostřed napadení země nepřátelskými vojsky. Filmová historička Cyndy Hendershot proto označila postavy v tomto snímku za negativisticky laděný obraz dekadentní společnosti, jež se nebyla schopna bránit.³⁷⁹ Přestože konvence období klasického Hollywoodu trvaly na rámcovém uzavření milostné zápletky nebo seberealizace jednotlivce, otázku vnitřní bezpečnosti žádná pointa neobsáhla. Filmy Red Scare tudíž naznačovaly, že mohlo dojít pouze k uzavření soukromé linie, nikoli té pracovní, což narušovalo ustálené normy.³⁸⁰ Při zohlednění reprezentace aktuálních prvků a dohledu institucí se jednalo o významný, společenskokritický otazník směrem k představitelům země.

Stylistické a narativní postupy filmů Red Scare zohlednily zesílenou přítomnost prvků aktuálního světa a dohled institucí. Volbu semidokumentárních postupů lze však srovnatelně

³⁷⁸ Charles J. Maland: The Social Problem Film. In: Wes D. Gehring (ed.): *Handbook of American Film Genres*, Connecticut – London – New York: Greenwood Press 1988, s. 306. Srov. Rune Waldekranz: *Amerikansk Film*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1954, s. 165, který v souvislosti s filmem *Man on a Tightrope* zavedl spojení „problémové drama v tom nejpokřivenějším významu“ (*problemdrama i ordets mest skruvade betydelse*).

³⁷⁹ Cyndy Hendershot: *Anti-Communism and Popular Culture at Mid-Century*, Jefferson – London: McFarland & Company 2003, s. 61–62.

³⁸⁰ David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985, s. 18.

přičíst soudobým konvencím filmů noir i společenskokritických děl, a proto nebyly filmy Red Scare v tomto směru nikterak unikátní. Jejich výlučnost spočívala v přenesení ustálených konvencí do rámce antisubversivní ortodoxie boje proti komunistům, což narušilo představy o výlučně levicovém smýšlení titulů se společenskokritickým přesahem. Filmy Red Scare rovněž věnovaly mimořádnou pozornost vypravěči, který objasňoval roli institucí formou presuponovaných výroků. Oproti žánrovému cyklu se přítomné semidokumentární prvky vyznačovaly důsledností, neb se zpravidla neomezovaly na úvod či závěr filmu. Veškeré filmy Red Scare důsledně uzavíraly pouze soukromou linii, přičemž tu pracovní ponechaly otevřenou. Vyjadřovaly tím skepsi nad možností zcela porazit komunisty na domácím území i za hranicemi, a tím odvrátit hrozbu svržení vlády a změny režimu.

3.3.4 Případová studie: *I Was a Communist for the FBI* (1951)

Skrytý informátor FBI Matt Cvetic (Frank Lovejoy) působí několikátým rokem ve CPUSA. Mnoho let odolává tlaku okolí: nevraživosti sousedů, rodinných příslušníků i syna, který se za otce stydí. Cvetic nyní zjišťuje, že vlivný komunista Mason (Philip Carey) chystá rozsáhlé spiknutí za účelem poškození vlády Spojených států. Zneužívá k tomu nemajetné Afroameričany i sociálně smýšlející učitelku Eve Merrick (Dorothy Hart). Po jejím důvěrném seznámení s Cveticem se společně rozhodnou opustit CPUSA, poněvadž Eve zklamaně pozoruje zákeřné postupy strany. Oba jsou nuceni uprchnout a skrývat se před mstou někdejších spolustraníků. Obrat přináší teprve Cveticovo rozhodnutí vystoupit před HUAC, kde během slyšení předloží výpověď o metodách a plánech CPUSA. Umožní mu to vrátit se po letech do běžného života a objasnit blízkým své podivné chování.

Snímek *I Was a Communist for the FBI* vznikl na základě vzpomínek informátora ve službách FBI Matta Cvetica, který na počátku roku 1950 opustil CPUSA a zahájil spolupráci s aktivními antikomunisty. Záhy dosáhl značné renomé coby odborník na komunistickou stranu a ochotný spolupracovník antikomunistické sítě. Cveticovo počínání napjatě sledoval ředitel FBI J. Edgar Hoover, neboť někdejšího informátora nechal ve skutečnosti vyhodit pro celkovou nespolehlivost. Tisk neměl o Cveticově hořkém konci sebemenší tušení a nenápadného muže sledoval s očividným zalíbením. Hoover byl zpočátku informován, že se

Cvetic během mnoha výpovědí neodchýlil od materiálů, jež dodal úřadu. Vysoká referenční hustota se nezdála na překážku, důsledný popis osob a jevů působil věrohodně.³⁸¹

Situace se změnila, jakmile publicista Pete Martin oslovil Cvetica, aby společně sepsali zážitky informátora do popularizační podoby. Série reportáží pod názvem *I Posed as a Communist for the FBI* vzbudila mezi zainteresovanými – zejména Hooverem a jeho podřízenými – přinejmenším rozpaky, neboť si Cvetic začal protiřečit a zjevně vymýšlet. Referenční hustota předkládaných informací byla na jednotlivce příliš vysoká, což zpětně vyústilo ve vyjmutí někdejšího informátora z připravovaných řízení proti komunistické straně na osobní žádost J. Edgara Hoovera.³⁸² Docházelo ke zvýšení rozsahu původního světa zaplněním mezer, konstruováním předcházejících či následujících událostí a zařazením světa do nového kontextu, což označil literární teoretik Lubomír Doležel pojmem *rozšíření*.³⁸³ Možnosti rozšíření vzápětí testovala především rozsáhlá radiová show *I Was a Communist for the FBI*, která neměla s původními materiály pro úřad téměř nic společného.

Mezitím zakoupilo studio Warner Bros. práva na Cveticův příběh a chystalo hraný snímek. Oproti článkům v deníku *The Saturday Evening Post* filmaři od počátku usilovali o dosažení relativní hustoty, tudíž převedli pouze několik posledních týdnů informátora ve CPUSA. Cvetic se účastnil propagační kampaně a později si stěžoval, že představitelé studia dostatečně nepřihlíželi k jeho připomínkám.³⁸⁴ Producent Jack Warner slíbil již během výsledku před HUAC v roce 1947 brzkou realizaci antikomunistického filmu, k níž však nedocházelo, proto Warner převzal osobní záštitu nad projektem. Uvedení proběhlo pár týdnů před zahájením další fáze slyšení filmařů ze strany HUAC v květnu 1951, což prohloubilo debatu kolem filmu.³⁸⁵ V deníku *Motion Picture Daily* snímek podpořil vydavatel Martin Quigley. Nezvykle na titulní straně vyzdvihl aktuálnost, dramatickост a přesvědčivost, přičemž neopomenul nepřímo zkritizovat dosavadní antikomunistické tituly, jež podle něj tyto

³⁸¹ Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2000, s. 31, 45–49, 54–55.

³⁸² Cveticovi přitížilo, že obdobně nedůvěryhodný projev přenesl na slyšení před antikomunistickými výbory. Viz tamtéž, s. 74–76, 99–105.

³⁸³ Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 203. Srov. Bohumil Fořt: *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host 2005, s. 119–126.

³⁸⁴ Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2000, s. 75, 81, 91. Srov. R. E. 'Gus' Payne: *I Was a Communist for the FBI: Matt Cvetic: The True Life and Times of Undercover Agent Matt Cvetic*, Bloomington: AuthorHouse 2004, s. 43–46.

³⁸⁵ Slova Jacka Warnera o chystaném antikomunistickém projektu zaznamenává House Committee on Un-American Activities: *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Washington: United States Government Printing Office 1947, s. 28–29.

vlastnosti postrádaly. Opačný názor měl filmový kritik deníku *The New York Times* Bosley Crowther, který jej pejorativně srovnal se snímkem *Confessions of a Nazi Spy* a zdrženlivě se stavěl vůči ideovému zápalu. Filmová kritička Penelope Houston snímek v magazínu *Monthly Film Bulletin* odsoudila coby nezodpovědný příspěvek k cyklu antikomunistických děl, na základě něhož šlo doložit neschopnost Hollywoodu uchopit obtížnou látku. Filmový kritik a režisér François Truffaut uvedl, že výsledek se stal sociologickou událostí, kdežto otázka kvality zůstala druhotná, čímž v zásadě shrnul většinu citovaných textů k filmu.³⁸⁶

Snímek *I Was a Communist for the FBI* náleží ke klasickému antikomunistickému cyklu, napsalo se o něm tudíž několik delších analýz.³⁸⁷ Většina z nich si všimla rozvolněného nakládání s historickými protějšky. Protagonista Matt Cvetic a jeho matka si zachovali původní jména, kdežto Cveticův syn byl přejmenován. Ještě větší nedůslednost postihla záporné postavy. Levicový publicista Steve Nelson se ve filmu jmenoval Mason, což odpovídalo běžné praxi. Jenže v úvodu filmu byl zmíněn a negativně vyličen německý politik Gerhart Eisler pod svým jménem, mohl se tudíž hypoteticky bránit žalobou na ochranu osobnosti.³⁸⁸ Zmínka o dalším německém politikovi – Adolfu Hitlerovi – se na četné žádosti vystříhla těsně před uvedením po kontrolní projekci, neb jej Cvetic pochválil za schopnost odhalit zákeřné postupy komunistů. Tvůrci do filmu začlenili rovněž nepřiliš srozumitelné narážky na československého politika Jana Masaryka. Identitu druhé titulní postavy – idealistické učitelky Eve Merrick – šlo částečně odvodit na základě principu minimální

³⁸⁶ Martin Quigley: Warner's Anti-Red Film Is Timely and Hard-Hitting. *Motion Picture Daily* 69, 1951, č. 77, (20. 4.), s. 1, 5. Srov. Mandel Herbstman: 'I Was A Communist for the F.B.I.' (Warner Brothers). *Motion Picture Daily* 69, 1951, č. 76, (19. 4.), s. 6. Bosley Crowther: 'Communist for F. B. I.' New Picture at Strand Theatre, Features Frank Lovejoy. *The New York Times* 100, 1951, č. 123, (3. 5.), s. 34. P. H.: I Was a Communist for the F.B.I., U.S.A., 1951. *Monthly Film Bulletin* 18, 1951, č. 212, s. 324–325. Truffaut je citován filmovým historikem Danielem J. Leabem přes filmového publicistu Jamese Hobermana. Původní citaci se nepodařilo dohledat. Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2000, s. 78.

³⁸⁷ Robert William Miklitsch: Fear of a Red Planet: I Was a Communist for the F.B.I. and 'Black Film'. *Journal of Popular Film and Television* 41, 2013, č. 3, s. 43–54. Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2000, s. 76–95. Reynold Humphries: 'Documenting' Communist Subversion: The Case of I Was a Communist for the F.B.I. (1951). In: Gary D. Rhodes – John Parris Springer (eds.): *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson – London: McFarland & Company 2006, s. 102–123. John W. Hall: A Propaganda Opportunity Shot Down: The Changing Image of the FBI Agent in G-Men (1935) and I Was a Communist for the FBI (1951). *Bright Lights Film Journal*. Dostupný na WWW: <<http://brightlightsfilm.com/a-propaganda-opportunity-shot-down-the-changing-image-of-the-fbi-agent-in-g-men-1935-and-i-was-a-communist-for-the-fbi-1951/#.VTQFa5WJj5p>> [vyšlo 30. 4. 2011; cit. 1. 8. 2015].

³⁸⁸ Na tuto okolnost upozornila např. Ellen Schrecker: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998, s. 136. Srov. House Committee on Un-American Activities: *The Shameful Years: Thirty Years of Soviet Espionage in the United States*, Washington: Committee on Un-American Activities – U. S. House of Representatives 1952, s. 29–32, 42–45, kde se objevuje soudobý profil Nelsona a Eislera z hlediska antisubversivní ortodoxie.

odchylky. Tisk Cvetica okrajově spojoval s učitelkou, ačkoli souvislost nebyla nikterak vznešená: psalo se o neobjasněném napadení, které se uzavřelo mimosoudním vyrovnáním. Ve filmu Cvetic zprvu přistupuje k Eve Merrick s nedůvěrou a prchlivostí, aby posléze došlo k vybudování vzájemné důvěry, což kompletně převrátilo příběh z médií.³⁸⁹ Tvůrci dokonce usilovali o transfukcionální přenesení fikčních prvků do aktuálního světa. Projekt vznikl během obžaloby zatčeného Stevea Nelsona, jehož historický protějšek byl v závěru filmu usvědčen po Cveticově slyšení před HUAC. Slavností premiéru ve státě Pittsburgh doprovázel protestní pochod před místní soud v čele s Mattem Cveticem. Právě ten den tam totiž probíhal proces s Nelsonem, jemuž přítomní vyslali jasný signál a narušili plynulost výslechů. Podle demonstrujících mohla záhy proběhnout aktualizace fikčního filmu, nehledě na okolnost, že obžaloba vůči Nelsonovi se v klíčových bodech zcela rozcházela s obviněním proti fikčnímu Masonovi. Připravená akce kromě toho posílila mýtus kolem pravomocí HUAC, neboť jej symbolicky srovnala se soudním tribunálem.³⁹⁰

Ředitel FBI J. Edgar Hoover se na projektu nepodílel v důsledku sporů s Cveticem a neúspěšně se pokoušel zamezit užití zkratky instituce v názvu filmu.³⁹¹ Výsledek předkládal značně svéráznou reprezentaci jeho úřadu, subsvět anonymních agentů FBI a mikrosvět Matta Cvetica totiž působily víceméně nezávisle. Informátor byl úřadem trvale lokalizován, aniž úřad zasáhl při jeho ohrožení na životě. Cvetic si zachoval rozvolněnou logiku vhodnosti a stavěl bezmála na roveň soukromou a pracovní linii akce. Mnohé závažné informace si ponechal pro sebe a svěřoval se především blízkému knězi, který přebíral funkci důvěrníka i ochránce při schylující se rvačce. Závěrečné vystoupení před HUAC proběhlo bez přítomnosti FBI a v poslední scéně se Cvetic shledal s rodinou, nikoli agenty dohlížející instituce. Jestliže HUAC z filmu vzešel coby schopný a veřejnost užitečně informující orgán, Hoover a jeho lidé působili ve vztahu k ochraně a nárokům informátora přinejmenším lehkovážně. Jak uvedl filmový historik Robert William Miklitsch, zarážejícím způsobem působila nevraživost, s níž se protagonista potýkal v okolí. Sousedé i vlastní rodina dávali Cveticovi najevo, že nadále

³⁸⁹ Vystřížení zmínky o Hitlerovi a Cveticovu kauzu přibližuje Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2000, s. 8, 82, 89.

³⁹⁰ O protestním pochodu a zpětných vzpomínkách Nelsona na nezvyklou událost vypráví Griffin Fariello: *Red Scare: Memories of the American Inquisition: An Oral History*, New York: Norton 1995, s. 209. Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2000, s. 97.

³⁹¹ John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 170.

nespadal mezi komunitu a Cvetičův bratr propadal při každém setkání záchvatům zuřivosti. Film bezděky popsal stigmatizaci osob na černé listině nebo členů komunistické strany.³⁹²

Hraný snímek *I Was a Communist for the FBI* se dočkal kuriózní nominace na Oscara v kategorii Nejlepší dokumentární film.³⁹³ Přitom začlenění semidokumentárních prvků nepřesahovalo soudobé konvence. Úvodní montáž found footage záběrů doprovázel hlas vypravěče, jímž byl v autě jedoucí herecký představitel Matta Cvetica. Druhé uplatnění found footage materiálů se objevilo pár minut před koncem a bez vypravěče. FBI postrádala komentující hlas, což dále prohlubovalo její ambivalentní pozici ve filmu. Většina scén stylisticky upomínala na postupy filmu noir v klasickém období, tedy před pravidelnějším začleněním semidokumentárních prvků. Snímek nešlo řadit ani k policejním dokumentům, jelikož hledisko instituce zůstalo oslabené a informátor ve službách FBI zdůrazňoval vlastní nezávislost. Narace omezená na protagonistu nicméně nesdílela veškeré informace a závěr si vytkl uzavřít především soukromé záležitosti. Lze říci, že snímek *I Was a Communist for the FBI* spadal mezi filmy Red Scare, které zamýšlely uvést v soulad silný ideový akcent a žánrové konvence, nehledě na možné výtky zobrazených osob nebo institucí.

Snímek si podle vyjádření producenta Jacka Warnera vedl v kinech dobře, přestože o poznání větší zisk generovala na základě dostupných údajů stejnojmenná radiová show. Její produkční společnost Ziv Television Programs o pár let později zakoupila práva na vzpomínky dalšího informátora Herberta Philbricka, podle jehož knihy vznikl úspěšný seriál *I Led 3 Lives* (1953/56). Ten vyčlenil značný prostor tématu rodiny a jejího postupného mizení v důsledku služby pro FBI.³⁹⁴ Samotný Matt Cvetic vydal na konci padesátých let vlastním nákladem paměti, kde promíchal výpovědi, reportáže, scénář filmu a další záznamy. Pozapomenutý informátor jej bez většího ohlasu nabízel za pouhý jeden dolar.³⁹⁵

³⁹² Robert William Miklitsch: Fear of a Red Planet: I Was a Communist for the F.B.I. and 'Black Film'. *Journal of Popular Film and Television* 41, 2013, č. 3, s. 46.

³⁹³ Reynold Humphries: 'Documenting' Communist Subversion: The Case of I Was a Communist for the F.B.I. (1951). In: Gary D. Rhodes – John Parris Springer (eds.): *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson – London: McFarland & Company 2006, s. 102.

³⁹⁴ O ziscích filmu a radiové show podrobně píše Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2000, s. 90, 92–95. Seriál *I Led 3 Lives* krom jiného z perspektivy úřadu informátora přibližuje Michael Kackman: Citizen, Communist, Counterspy: I Led 3 Lives and Television's Masculine Agent of History. *Cinema Journal* 38, 1998, č. 1, s. 98–114. Srov. Herbert A. Philbrick: *I Led Three Lives: Citizen, 'Communist', Counterspy*, New York: McGraw Hill 1952.

³⁹⁵ Matt Cvetic: *The Big Decision: The Story of Matt Cvetic, Counterspy*, California: Cvetic 1959. Osud knihy přibližuje Daniel J. Leab: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2000, s. 114–115.

3.4 Subversivní antikomunistický cyklus

3.4.1 Konstrukce nadpřirozených světů a paradoxy ve fikci

K vlastnostem fikčních textů se řadí schopnost zkonstruovat nemožné světy. Lze psát kupříkladu o kruhovém čtverci, byť v aktuálním světě zůstává nepředstavitelný. Fikci je tudíž umožněno včlenit do textu paradoxní jev. Podle literární teoretičky Françoise Lavocat jsou paradoxy pro fikci konstitutivní, zároveň však texty usilují o jejich potlačení; pokud si totiž příjemce viditelný protimluv ničím nezduodní, začne se pevně vystavěný fikční svět nevyhnutelně rozpadat.³⁹⁶ Literární teoretik Lubomír Doležel vysledoval neméně závažnou tendenci v pojmání historie, která přestala být ve dvacátém století nahlížena teleologicky. Posílila se představa aktuálních událostí coby výsledků náhodně i paradoxně se protínajících možností, zatímco se oslabila vidina účelného směřování za dosažením jednotného cíle nebo spasení.³⁹⁷ Ve filmech subversivního antikomunistického cyklu (dále ve spojení *subversivní cyklus*) docházelo právě k reprezentaci jevů, jež z hlediska aktivních antikomunistů mohly působit paradoxně, nemožně nebo nevyžádaně, tj. subversivně.

Jelikož antikomunistické filmy popisovaly aktuální entity, bylo možné se vzepřít oficiální historické interpretaci, jež se vázala k určité události. Kupříkladu snímek *Anastasia* přibližoval osudy velkokněžny Anastázie Nikolajevny, nejmladší dcery posledního panovníka carského Ruska. Podle oficiální verze byla zavražděna společně s celou rodinou po bolševické revoluci v červenci 1918, nicméně film vyprávěl o zmatené Anně Koreff (Ingrid Bergman), která se na konci dvacátých let pokládala za Anastázii Nikolajevnu. Ani v závěru tvůrci neodhalí skutečnou identitu Anny, přistoupí tedy – slovy Lubomír Doležela – k *mutaci*, tj. podstatně odlišné verzi původního světa, jež předělává jeho strukturu a převládá příběh.³⁹⁸ Totéž učinili ze senzacechtivých pohnutek autoři filmu *The Girl in the Kremlin*. Ten uváděl, že sovětský vůdce Stalin (Maurice Manson) v březnu 1953 nezemřel, nýbrž tajně vycestoval do Řecka. V rámci propagační kampaně přistoupili tvůrci ke kuriózní transfikcionalitě, tedy

³⁹⁶ Literární teoretik Thomas G. Pavel nepoužívá přímo kulatý čtverec, nýbrž jemu blízké výroky, jež k ničemu nereferují. Thomas G. Pavel: *Fikční světy*, Praha: Academia 2012, s. 32–33. Françoise Lavocatová: Nemožnost možných světů fikce. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012, s. 280–281.

³⁹⁷ Lubomír Doležel: *Fikce a historie v období postmoderny*, Praha: Academia 2008, s. 23–52. Srov. Thomas Pavel: Literární historie současnosti. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012, s. 41–50.

³⁹⁸ Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 203. Snímek se inspiroval jistou Annou Anderson, která o sobě prohlašovala totéž a desítky let se soudně domáhala uznání identity velkokněžny. Annu Anderson představuje Robert K. Massie: *The Romanovs: The Final Chapter*, New York: Ballantine Books 1995, s. 144–253.

přenosu fikčních prvků do aktuální světa: Maurice Manson namaskovaný coby Stalin se totiž procházel po ulicích Los Angeles. Dle reklamních materiálů tím nevzbudil žádné výraznější pozdvižení, dokonce mu jeden muž zapálil dýmku. Tvůrci snímku *The Whip Hand* pro změnu zamýšleli vyprávět o přeživším Adolfu Hitlerovi, od čehož následně ustoupili a popsali neméně zvláštní bakteriologickou válku ze strany CPUSA. Jednotlivé mutace měly v těchto případech povahu konspirace a události značně zlehčovaly.³⁹⁹

Aby subversivní cyklus narušil sjednaná pravidla, nemusel se uchýlovat k takto krajním řešením. Stačilo se odchýlit od sdílených norem přirozeného světa, který stanovil nutné dodržování fyzikálních zákonů. Lubomír Doležel označil tyto fyzikálně nemožné světy spojením *nadpřirozené světy*.⁴⁰⁰ Spadal by mezi ně kupříkladu román, v němž by senátor McCarthy vládl schopností létat nebo se stát neviditelným. Uvedený příklad naznačuje hlavní úskalí nadpřirozených světů z hlediska aktivních antikomunistů. Jelikož ti vnímali boj proti komunistům coby seriózní téma do nezbytné debaty, mohli pokládat nadpřirozené světy za znevažování svých hodnot. Subversivní cyklus ostatně postupoval velmi opatrně při začleňování fyzikálně sporných prvků, což se projevovalo nejistým vymezením *vědeckofantastického prostředí*. Filmový teoretik Radomír D. Kokeš tímto spojením chápe prvek, který není v aktuálním světě relativně považován za fyzikálně možný a zásadně ovlivňuje řád fungování fikčního světa. Slovo *relativně* značí problém dosažení naprosté shody ohledně fyzikálně možného, což důkladně vytěžil subversivní cyklus.⁴⁰¹

Zápletka filmu *Spy in the Sky!* reagovala na soudobé vypuštění sovětské družice Sputnik. Německý vědec Fritz Keller (Hans Tiemeyer) působí nedobrovolně ve službách Sovětského svazu, zásluhou čehož zná podrobnosti o sovětském vesmírném programu. Mezitím mezinárodní odborníci na špionáž zaznamenají neznámé signály, obtížné k dekódování. Potenciální vstup vědeckofantastického prostředí se nepotvrdí, vše má totiž v návaznosti na Kellera přirozené vysvětlení. Záludnější situace nastává ve snímku *The Flying Saucer*, který samotným názvem odkazuje k neidentifikovaným létajícím předmětům. Vzniknou obavy, že Sovětský svaz plánuje zneužít mimozemské plavidlo ke zničení

³⁹⁹ Uvedené materiály zveřejnil Bill Geerhart: *The Girl in the Kremlin: Pressbook Highlights. Conelrad Adjacent*. Dostupný na WWW: <<http://conelrad.blogspot.cz/2011/07/girl-in-kremlin-pressbook-highlights.html>> [vyšlo 9. 7. 2011; cit. 1. 8. 2015]. Záměry tvůrců filmu *The Whip Hand* uvádí Michael R. Pitts: *RKO Radio Pictures Horror, Science Fiction and Fantasy Films, 1930–1956*, Jefferson – London: McFarland & Company 2015, s. 356.

⁴⁰⁰ Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 123.

⁴⁰¹ Nutno dodat, že na základě přísných podmínek autor uvádí velmi omezený vzorek filmů. Radomír D. Kokeš: Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech českých sci-fi komedií. *Illuminace* 23, 2011, č. 3, s. 72.

Spojených států jeho naplněním atomovými zbraněmi. Ani v tomto případě se však o vědeckofantastický prostředek nejedná, americký vědec toliko sestrojil a testoval nezvyklé plavidlo. Mimořádné dilema pak přinesl film *Red Planet Mars*. Úvod informuje o přijetí tajemných signálů z Marsu, jejichž přepis přináší závažné poselství: Marťané dosáhli pozoruhodného pokroku bez hrozby jaderných válek, neboť oproti lidem na planetě Zemi neopustili Boží příkázání. Jakkoli snímek explicitně nepotvrdí, že zprávy zasílal Bůh, dikce i poselství tomu silně nasvědčuje. Nabízí se provokativní otázka, zda by jej ve výsledku šlo označit za vědeckofantastický prostředek, jestliže popírá fyzikálně možné.⁴⁰²

Subversivní cyklus ovšem předkládal ještě kontroverznější teze, jimiž narušoval soulad samotného boje proti komunistům. Lubomír Doležel označil oblast hodnot ve fikčním světě spojením *axiologická omezení*. Stanoví se jimi, co je v daném světě pokládáno za dobré, špatné, případně neutrální.⁴⁰³ Působí zdánlivě zbytečně připomínat axiologická omezení antikomunistického cyklu, jehož strukturace automaticky ukládá sféru negativních hodnot: komunismus. Nicméně oblast hodnotného v pozitivním smyslu nebyla zdaleka tak přímočará a subversivní cyklus neváhal líčit neblahé dopady neadekvátního antikomunismu. Například snímek *The Quiet American* popisuje vnitřní deziluzi občana Spojených států v Indočíně, který si uvědomuje složitost tamních bojů a necitlivý přístup vlastní země k těmto oblastem. Film *The Rack* vypráví o návratu kapitána Edwarda W. Halla, Jr. (Paul Newman) do vlasti po službě v Korejské válce. Byť zprvu vítán coby válečný hrdina, vychází vzápětí najevo, že se dotýčný po prožitých útrapách v zajateckém táboře zlomil a spolupracoval s nepřitelem. Hall reprezentuje aktivního antikomunistu, jemuž se vymstilo jeho poslání, na které nebyl dostatečně připraven. Následuje soud, který má v atmosféře nejistoty a všeobecného rozčarování stanovit přiměřený postih. Verdikt nakonec zní: vinen.

Snímek *The Rack* líčil rozpaky nad tím, jak klasifikovat skutek v neprospěch zájmů Spojených států, pakliže se zrodil v extrémních podmínkách. Jednalo se v zásadě o polemiku mezi liberální a antiliberalistickou ortodoxií, přičemž první by patrně žádala zproštění viny, kdežto druhá nikoli. Střet dvou ortodoxií sugestivně přibližoval film *Storm Center*. Liberální knihovnice Alicia Hull (Bette Davis) v něm odmítá vyřadit z bibliotéky tendenční knihu *Komunistický sen* a nezmění názor ani na nátlak místních aktivních antikomunistů. Alicia

⁴⁰² Nad těmito a dalšími otázkami se zamýšlel Kimmo Ahonen: *Red Planet Mars (1952) as a Cinematic Manifestation of the Anticommunist Crusade*. In: Hannu Salmi (ed.): *History in Words and Images*, Turku: University of Turku – Department of History 2005, s. 173–184.

⁴⁰³ Lubomír Doležel: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003, s. 130–132.

Hull totiž soudí, že proti komunistům lze bojovat právě umožněním číst podobné knihy, které prokáží, že Spojené státy se oproti druhé straně nebojí povolit opačný názor.⁴⁰⁴ Její liberálně ortodoxní argument je zcela v rozporu s míněním jejích antisubversivních posluchačů, podle nichž kniha ohrožuje a uráží čtenáře. Rozhodnou se proto přinutit svěhlavou knihovnici. Spor končí jak jejím propuštěním, tak pozdějším vyloučením z komunity a podpálením knihovny. Snímek *Storm Center* náleží mezi antikomunistické tituly – ostatně Alicia Hull v jeden moment prohlásí, že nesnáší komunismus –, přestože líčí patologické projevy boje proti komunistům. Tvůrci však nekritizují antikomunismus sám o sobě, nýbrž antisubversivní variantu. Nabízejí kontroverzní polemiku v rámci sdílených hodnot.⁴⁰⁵

Subversivní cyklus zahrnuje filmy, jejichž argumenty mohly působit paradoxně pro kohokoli, kdo vnímá antikomunistický cyklus jako ideově uzavřený. Nicméně poselství děl se značně lišila: zatímco žánrový cyklus ponechal tyto otázky vesměs stranou, filmy *Red Scare* tíhly k antisubversivní ortodoxii a subversivní cyklus spíše k liberální ortodoxii. Kromě toho subversivní cyklus opakovaně přepisoval původní podobu fikční světa a usiloval o konstrukci nadpřirozeného světa, který v kontextu soudobého antikomunismu působil svérázně. Některé filmy druhé poloviny padesátých let pak přistupovaly k polemice mezi aktivními antikomunisty různých smýšlení, čímž dokládaly ideový rozptyl antikomunistického cyklu.

3.4.2 Popření hegemonu a podobné odchylky

Hodnotová omezení lze rovněž aplikovat na aktivitu postav. Antikomunistický cyklus zpravidla dbal na vyzdvížení konatelské role instituce nebo organizace. Mezi ty první se řadila FBI nebo CIA, zatímco ke druhým náležel HUAC, potažmo mediální společnost, jež zaměstnávala zahraniční korespondenty. V obou případech člen či zaměstnanec působil ve vztahu k zaměstnavateli rámcově loajálně, nehledě na to, zda se řídil uniformní logikou vhodnosti nebo spoléhal na volněji definovanou racionální volbu. Nicméně subversivní cyklus sledoval jednotlivce bez dohledu, potažmo instituce podrobil otevřené kritice.

⁴⁰⁴ Knihovnice doslova uvede: „Copak nechápete, že držením těchto knih v knihovně útočíme na komunistický sen? Říkáme tím totiž komunistům: 'Nebojíme se vás a ani toho, co říkáte, ale vy se bojíte nás, vy se bojíte pravdy'. Povězte, odvážili by se v ruské knihovně ponechat knihu, která vyzývá k demokracii?“

⁴⁰⁵ Film nebyl zařazen do antikomunistického cyklu, v okrajových zmínkách se vyčleňoval coby anomálie. Např. Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982, s. 176–177. Tony Shaw: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 146–151.

Nepřítomnost institucí nebránila dosažení vytyčených cílů, byť se k nim dospělo obtížněji, místy za přispění náhody. Kupříkladu v závěru filmu *The Girl in the Kremlin* umírá Stalin nikoli přičiněním soukromého detektiva Stevea Andersona (Lex Barker), nýbrž po hádce se synem Jacobem (William Schallert), který mu vyčítá masové zabíjení na úkor zájmu o své bližní. Samostatně rozkrývá komunistické spiknutí válečný veterán Alan Eaton (Dana Andrews) ve filmu *The Fearmakers*. Přestože trpí bolestmi hlavy a halucinacemi po mučení v zajateckém táboře, Eaton rázně odmítne kontaktovat policejní složky. Nepřímo se informuje u senátního výboru a sekretářky zasažené firmy, nicméně veškerý následující postup úspěšně koordinuje bez dalších spojenců. Nezavolání policie nebo agentů FBI se stalo klíčovým prvkem, naznačila se tím skepse k jejich konání.⁴⁰⁶ Snímek *The Rack* se odehrával značnou část v soudní síni, kde vykonání spravedlnosti doprovázely rozpaky. Zdálo se totiž, že právní řád nepřihlížel ke složitosti situace. Uvedený film současně převrátil argument snímku *My Son John*; zatímco v něm John Jefferson vyrostl v komunistu kvůli nadměrné péči matky, vůči níž zůstal bezmocný i konzervativně založený otec, ve filmu *The Rack* vyšlo najevo, že právě přísný otec podlomil psychiku syna. Jednal s ním z chladné pozice vysoce postaveného vojáka, kdežto předčasně zesnulou matku Edward W. Hall, Jr. od dětství postrádal.

Objevily se rovněž pokusy instituce kritizovat, byť s relativizujícím dovětkem. Například tvůrci filmu *Trial* zamýšleli podrobit kritice jak záměry komunistů, tak aktivních antikomunistů. Vysokoškolský pedagog David Blake (Glenn Ford) se bezděky zapletl do plánů CPUSA zneužít případ obviněného chlapce s mexickými předky, který měl podle některých svědků zavraždit bílou dívku. Jakmile si Blake uvědomí rozsah spiknutí, snaží se okamžitě zvrátit situaci. Nicméně uprostřed této činnosti dostává předvolání před HUAC, aby se zpovídal z podpory komunistických aktivit. Viditelně otrávený Blake si pro sebe zamumlá několik slov o smysluplnosti výboru, byť se zdálo, že podobný krok zbytečně zatěžuje aktivního konatele a ničemu by neprospěl. Protagonista totiž vše odhalí před soudem, zatímco zmínka o předvolání zůstala nerozvinutá. Podle filmového historika Daniela J. Leaba byli tvůrci při schvalování nuceni tyto kritické scény neustále upravovat a nakonec vystříhnout.⁴⁰⁷ Negativní dopady institucí přibližovaly teprve snímky *Storm Center* a *Three Brave Men*, v němž postižený zaměstnanec námořnictva dosáhne soudně omluvy za křivé

⁴⁰⁶ Pro úplnost je nezbytné doplnit, že před kontaktováním policie varuje rovněž protagonista snímku *Captain Scarface*, který náleží k žánrovému cyklu. Zde však hrdina vůbec nezná rozsah spiknutí a ani jeho původce.

⁴⁰⁷ Daniel J. Leab: From Even-Handedness to Red-Baiting: The Transformation of the Novel Trial. *Film History* 10, 1998, č. 3, s. 326–328. Srov. Edmund G. Bansak: *Fearing the Dark: The Val Lewton Career*, Jefferson – London: McFarland & Company 2003, s. 449.

obvinění. Ani polemický film *Three Brave Men* se pochopitelně nikterak nezřekl podpory aktivního antikomunismu: úvodní titulek vyzdvihl instituci námořnictva Spojených států, zatímco vypravěč zdůraznil potřebu zavést opatření proti stále záluďnější komunistické konspiraci. Snímek tedy nakonec vyprávěl o chybách a nedostacích boje proti komunistům, který však byl podle anonymního hlasu sám o sobě správný a nezbytný.

V některých filmech subversivního cyklu ztrácel subsvět agentů FBI vševědoucí a dohlížející funkci. Například ve snímku *The Whip Hand* komunisté obsadili město, uvalili na něj vlastní pravidla a prováděli pokusy na lidech. To vše probíhalo na území Spojených států, aniž by jakkoli zasáhl federální úřad. Teprve náhodné odhalení ze strany civilisty Matta Corbina (Elliott Reid) vede ke kontaktování FBI, která podle svých slov pečlivě monitoruje oblast. Jakmile agenti posléze obklíčí sadistického doktora Edwarda Kellera (Edgar Barrier), vysloví v kontextu filmu stěží pochopitelné podivení nad činy lékaře; podle agenta totiž dosud pomáhal lidstvu, byť fikcipedie obsahovala toliko údaj, že se jednalo o někdejšího nacistu.⁴⁰⁸ Přestože zástupci institucí v žánrovém cyklu opakovaně selhali, dohled nad situací ve Spojených státech zůstal pevný a podobné obsazení města bylo zcela nepředstavitelné.

Explicitní neschopnost agentů FBI pak líčil snímek *Pickup on South Street*. Vyprávěl o kapesním zloději Skipu McCoyovi (Richard Widmark), který v metru bezděky ukradl tajný mikrofilm určený pro členy CPUSA. Jakkoli je McCoy vzápětí důrazně žádán policisty a agentem FBI, aby mikrofilm vydal a zapojil se aktivně do boje proti komunistům, ten odmítne a rétoricky zesměšní zástupce instituce. Kapesní zloděj kontaktuje své blízké za pragmatickým účelem vydírání komunistů. Teprve postoje některých lidí na okraji společnosti McCoye přesvědčí o správnosti aktivního antikomunismu, kdežto instituce zůstávají až do konce bezradné. Od snímku se ostře distancoval ředitel FBI J. Edgar Hoover, který si měl vzápětí stěžovat přímo v kanceláři producenta Darryla F. Zanucka. Přestože některé filmy *Red Scare* zobrazily činnost nebo metody úřadu nepřesně, snímek *Pickup on South Street* jej otevřeně ironizoval a zpochybnil efektivitu oficiálně prosazovaných nástrojů FBI.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Snímek vznikl chaoticky ve studiu RKO a částečně se přetáčel, což mohlo stát za těmito problémy. Michael R. Pitts: *RKO Radio Pictures Horror, Science Fiction and Fantasy Films, 1930–1956*, Jefferson – London: McFarland & Company 2015, s. 356.

⁴⁰⁹ Stížnost J. Edgara Hoovera nicméně vyznívá spíše jako mýtus, v záznamech FBI se o ní totiž nevyskytuje žádný záznam. John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 183, 244.

Pozice institucí v subversivním cyklu popírala konvence žánrového cyklu a filmů Red Scare. Některé tituly zástupce instituce kompletně opomenuly, což naznačilo, že boj proti komunistům nemusel řídit informovaný a organizovaný subsvět. Srovnatelně mohl přispět mikrosvět bystrého jednotlivce, u něhož mimoto hrozilo méně rozvinutí chybných postupů a nutnost bránit se soudně proti nesprávným rozhodnutím. Zpochybnění institucí nicméně nelze vnímat coby kritiku aktivního antikomunismu. Filmy subversivního cyklu spíše nabízely alternativní přístup k boji proti komunistům a poukazovaly na dosavadní nezdary antisubversivní ortodoxie. Podle nich bylo lpění na logice vhodnosti mylné.

3.4.3 Polemická rétorika v nevyhovujících žánrových podmínkách

Oproti filmům Red Scare si nevypracovali zástupci subversivního cyklu relativně jednotný a rozpoznatelný styl. Některé snímky v úvodu uplatnily semidokumentární prvky, zatímco jiné tituly se spoléhaly na informující mezititulek nebo postupné uvedení do boje proti komunistům. S ohledem na redefinovanou roli institucí a polemický rozměr však lze uvést určité stylistické pravidelnosti, které se odkláněly od zbytku antikomunistického cyklu.

Jak bylo uvedeno, nadpřirozený svět působil v kontextu antikomunistického cyklu výstředně, z čehož vyplývá, že sci-fi se nezdálo adekvátní pro vyličení boje proti komunistům. Obdobné rozpaky mohly hypoteticky vzbuzovat další žánry: zejména muzikál a romantická komedie. Snímek *Silk Stockings* reprezentoval antikomunistický muzikál a současně předělávku komedie *Ninočka*. Jak uvedl filmový teoretik Rick Altman, muzikály narušují kauzální narativní strukturu a spíše se zaměřují na utváření paralelismů mezi mužem a ženou, případně hodnotami, jež vyznávají.⁴¹⁰ Uvedený žánr kromě toho začleňoval hudební výstupy, které oslovovaly diváky a zdůrazňovaly neaktuální rozměr fikčního světa. Význam paralelismů se projevil rovněž v romantické komedii *No Time for Flowers*, kde vztah mezi Annou Svobodou (Viveca Lindfors) a Karlem Markem (Paul Christian) postupně překryl veškeré prvky angažovanosti. Snímek líčil vzájemné testování dvou hlavních postav – zprvu loajální Češky a bystrého Američana –, čímž opět odkazoval na komedii *Ninočka*. Československo ovšem v některých scénách připomínalo Paříž, což působilo přinejmenším překvapivě v antikomunistickém filmu zasazeném do oblasti sovětské sféry vlivu. Tvůrci obou filmů totiž akcentovali předně žánrové vzorce, nikoli aktivní antikomunismus. Pakliže

⁴¹⁰ Rick Altman: *The American Film Musical*, Bloomington: Indiana University Press 1987, s. 16–19.

tak postupovali kupříkladu v thrilleru nebo psychologickém dramatu, což činily snímky žánrového cyklu, nemusel výsledek vyznít nepatřičně. Nicméně konvence muzikálů či romantických komedií se obtížně slučovaly s rétorikou antisubversivní ortodoxie. Snímky spíše připomínaly návrat antikomunistických satir z konce třicátých let, jež se blížily hodnotám liberální ortodoxie. Dosavadní výzkum podporoval představu, že liberálně ortodoxní tituly se v antikomunistickém cyklu nevyskytovaly. Snímek *No Time for Flowers* nebyl zmíněn prakticky v žádném dostupném seznamu antikomunistických děl, proto o něm nelze v diachronní fázi bádání objevit jakoukoli relevantní zmínku.⁴¹¹

Filmy *Silk Stockings* a *No Time for Flowers* podřídily pracovní linii té soukromé. Zatímco filmy *Red Scare* vyzdvihovaly linii pracovní, žánrový cyklus i subversivní cyklus dbaly na rovnováhu, ve vybraných případech převažoval důraz na linii soukromou. Výjimku představovaly snímky subversivního cyklu, jež polemizovaly s dohledem a vlivem institucí. Ve filmech *Trial*, *Storm Center* nebo *The Rack* pohlcovalo soukromí postav pracovní vypětí, což se projevovalo zasazením mnoha scén do soudních síní. Kupříkladu protagonista snímku *The Rack* u soudu pod přísahou a před mnoha svědky rozebírá osobní selhání. Knihovnice ve filmu *Storm Center* je během hádky s aktivními antikomunisty konfrontována se svým někdejší členstvím v organizacích napojených na CPUSA, soukromí se tudíž zveřejní bez jejího souhlasu. Soukromá linie se stává součástí linie pracovní, nicméně oproti logice vhodnosti filmů *Red Scare* je tento krok podroben kritice.

U některých zástupců subversivního cyklu bylo možné vyzorovat, že stylistické prvky kreativně rozvíjely ideové vyznění. Například mnohé uvozující záběry ve filmu *The Whip Hand* zaznamenávaly netradičně detaily tváří jednotlivých postav, což bránilo prostorové orientaci. Když protagonista dalekohledem sledoval centrum pokusů na lidech, kamera opět zaznamenala pouze drobnou výseč rozlehlého prostranství, a proto se obtížně vytvářela představa o objektu. Jelikož snímek vyprávěl o uzavřeném městě – respektive nedostupném subsvětě –, přispívala tato řešení k pocitu nepřístupnosti. Tvůrci filmu *Pickup*

⁴¹¹ Pouze v seznamu historika Russella E. Shaina se objevuje tento snímek. Russell E. Shain: Cold War Films, 1948–1962: An Annotated Filmography. *Journal of Popular Film* 3, 1974, č. 4, s. 368. Snímek bývá místy označen za komedii bez dalšího rozlišení. Např. Sumiko Higashi: 1952: Movies and the Paradox of Female Stardom. In: Murray Pomerance (ed.): *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2005, s. 68. Geoff Mayer: *Historical Dictionary of Crime Films*, Lanham: Scarecrow Press 2012, s. 348. Srov. Dave Kehr: An Auteur? Smile When You Say That. *The New York Times* 155, 2006, č. 78, (19. 3.), s. 28. Deborah Allison: Don Siegel. *Senses of Cinema* 6, č. 32. Dostupný na WWW: <<http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/siegel/>> [vyšlo 1. 7. 2004; cit. 1. 8. 2015], kde je film v souvislosti s režisérem popsán coby antikomunistický.

on *South Street* zase kladli důraz na značně neukázněný a zemitý styl, odpovídal totiž lidem na okraji společnosti, kteří se potýkali s komunisty. Zatímco policejní dokumenty zamýšlely zodpovědně a bez velké okázalosti prezentovat fakta, snímek režiséra Samuela Fullera se spoléhal na prudké nájezdy do detailu, moderní jazzovou hudbu a kompozice z nezvyklých úhlů záběru. Naproti tomu polemické tituly převáděly své poselství téměř výhradně rétoricky. Snímky *Trial*, *Three Brave Men* a *The Rack* se podstatný čas odehrávaly v soudních síních, kde postavy často bez hudby dlouze prezentovaly připravené postoje. Posledně jmenovaný film dokonce vznikl na základě interiérové televizní hry.⁴¹²

Polemické tituly se rovnoměrně uchýlovaly k šťastným i nešťastným koncům, kdežto u muzikálu *Silk Stockings* a romantické komedie *No Time for Flowers* byl výsledek předem dán. V rámci subversivního cyklu se objevil snímek, který zakončením popřel veškeré konvence antikomunistického cyklu. Film *Red Planet Mars* vypráví o tajemných – podle veškerých indicií božských – signálech z Marsu, jež mají závažný dopad na mezinárodní situaci. Po celém světě probíhají revoluce a v Sovětském svazu je svržen dosavadní režim, na jehož místo nastoupí teokratická vláda. Snímek líčí globální obrození víry v Boha a pád totalitních režimů. Jestliže filmy *Red Scare* odmítaly uzavřít vyprávění v otázce vnitřní bezpečnosti a celkové porážky domácích komunistů, snímek *Red Planet Mars* sebejistě přistoupil na předpoklad dosažení cesty k celosvětovému míru. Film proto atypicky uzavírá mezititulek s nápisem *Začátek* doprovázený pohledem několika postav k nebi.

Stylistické a narativní postupy subversivního cyklu zůstaly solitérní, tudíž se obtížně zahrnují pod souhrn společných znaků. Sdílely popření konvencí, jež ustavil žánrový cyklus a filmy *Red Scare*. V některých případech tak docházelo s ohledem na žánr, který nepůsobil dostatečně kompatibilně se seriózním bojem proti komunistům. Tyto filmy věnovaly značnou pozornost soukromé linii, přičemž osobní záležitosti pronikaly rovněž do polemických titulů. Styl místy akcentoval hodnoty a poselství, byť častěji probíhala polemika především na rétorické úrovni. Rozmanitost tvůrčích přístupů prozrazovaly různě předkládané konce: v rozsahu od pesimistického odsouzení vojáka Edwarda W. Halla, Jr. ve filmu *The Rack* ke svržení sovětského režimu a nastolení celosvětového míru ve snímku *Red Planet Mars*. Subversivní cyklus totiž předně testoval možnosti a hranice antikomunistického cyklu.

⁴¹² Wheeler Winston Dixon: *Lost in the Fifties: Recovering Phantom Hollywood*, Carbondale: Southern Illinois University Press 2005, s. 127–128.

3.4.4 Případová studie: *The Fountainhead* (1949)

Howard Roark (Gary Cooper) je ambiciózní architekt, který odmítá přistoupit na jakékoli kompromisy a zarputile prosazuje své originální projekty. Roark soudí, že člověk jako jednotlivec by se v ničem neměl podřizovat společnosti. Proti tomu vystupuje kolektivisticky smýšlející publicista Ellsworth Toohey (Robert Douglas), podle něhož člověk patří společnosti a měl by se obětovat pro dobro lidstva. Toohey uspořádá diskreditační kampaň proti Roarkovi, jíž se odmítne účastnit Dominique Francon (Patricia Neal), dcera bohatého vydavatele a žena okouzlená Roarkovým zápalem. Architekt Peter Keating (Kent Smith) založil zvolna upadající kariéru na kompromisech a v zoufalé situaci požádá někdejšího spolužáka Roarka, aby pro něj navrhl budovu. Ten souhlasí pod podmínkou, že návrh zůstane bez jakýchkoli změn. Slabý Keating však při schvalování projektu přistoupí na kompromis, načež rozladěný Roark nechá nákladnou budovu vyhodit do povětří. Před soudem se pak úspěšně obhájí argumentem, že každý pokrok vzešel z nezávislosti jednotlivce vůči davu.

Spisovatelka a filozofka Ayn Rand publikovala román *Zdroj* v roce 1943. Učinila tak po několikerém odmítnutí obsáhlého rukopisu ze stran vydavatelů.⁴¹³ Po nečekaném úspěchu u čtenářů se záhy ohlížela po možnostech knihu adaptovat, nicméně, jak bylo dříve uvedeno, válečné spojení se Sovětským svazem tomuto záměru nepřálo. Teprve v odlišných podmínkách na konci čtyřicátých let přistoupilo studio Warner Bros. k realizaci filmu *The Fountainhead* pod dohledem Ayn Rand. Autorka předlohy napsala scénář a vymínila si – v duchu zásad protagonisty Howarda Roarka – zachování dialogů z knihy dle vlastního uvážení. Problémy se objevily při obsazení, nahrazen byl původně zamýšlený Humphrey Bogart i jeho žena Lauren Bacall, mj. na základě požadavků Ayn Rand, která se podílela rovněž na realizaci. Ohlas publika se však v očekávané míře nedostavil a snímek vykázal mírnou ztrátu.⁴¹⁴ Recenze prozrazovaly mnohé o ideovém ukotvení autorů: dopisovatel pro levicový deník *The Daily Worker* film popsal coby „otevřeně fašistický“. Liberálně levicový filmový kritik Bosley Crowther snímek označil v deníku *The New York Times* za rozvláčné a komplikované kázání, kdežto filmový kritik Mandel Herbstman pro konzervativní list *Motion*

⁴¹³ Ayn Rand: *The Fountainhead*, Indianapolis: Bobbs-Merrill 1943. Srov. Ayn Rand: *Zdroj*, Australia: Berlet 2000, s. 5–6, kde autorka líčí boj s vydavateli.

⁴¹⁴ K dohledu Ayn Rand a problémech při obsazení odkazuje Donald Fishman: *The Cold War: Three Episodes in Waging a Cinematic Battle*. In: Marilyn J. Matelski – Lynch Street (eds.): *War and Film in America: Historical and Critical Essays*, Jefferson – London: McFarland & Company 2003, s. 46–48. J. Hoberman: *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War*, New York – London: The New Press 2011, s. 97. Srov. Jeff Britting: *Adapting The Fountainhead to Film*. In: Robert Mayhew (ed.): *Essays on Ayn Rand's The Fountainhead*, Lanham: Lexington Books 2007, s. 87–115.

Picture Daily chválil napětí a připomenul, že se snímek neodchýlil od věhlasné předlohy. Ayn Rand film zpočátku podporovala, nicméně v průběhu let na něj kompletně zanevřela.⁴¹⁵

Přestože autorka zachovala přesné znění některých románových promluv, referenční hustota hraného filmu v období klasického Hollywoodu neumožnila rozvinout stovky stran dialogů. Postavy uvádějí základní hodnotová východiska: „Nikomu nepomáhám a nikoho o pomoc neprosím“, „Člověk, který pro někoho pracuje zadarmo, je otrok“, „Člověk nepřezijí, leda svým dílem (...) nemůže se podřídit potřebám, názorům nebo přáním druhých“ (Howard Roark). „Člověk schopnější než druzí těm druhým nepřímo škodí“, „Kdo je to společnost? My! Člověk smí existovat jen proto, aby sloužil ostatním (...) Sebeobětování je zákon naší doby“ (Ellsworth Toohey). Náročné řetězení dialogů ve třetí osobě vyžadovalo značnou pozornost, přitom zdaleka neobsáhlo hutný text a nepřiblížilo se relativní hustotě.⁴¹⁶ Ani šestiminutová – a pouze po nátlaku autorky v nesestříhané podobě ponechaná – závěrečná obhajoba Roarka před soudem nemohla naplnit tento záměr. Stylisticky se snímek vyznačoval zachycením rozlehlých interiérů. Vzor pro tvorbu Howarda Roarka spatřovala Ayn Rand v díle architekta Franka Lloyd Wrighta, nicméně snímek evokoval rovněž další směry a tendence. Navzdory značnému úsilí zachovat základní aspekty knihy adaptace nevyhnutelně připomínala rétorický i stylistický kompromis, tedy autorkou zavrhaný přístup.⁴¹⁷

Ayn Rand ve svých pojednáních vyzdvihovala svobodu jednotlivce a jeho nezávislost na kolektivu. Autorka odmítala samotný pojem *společnost*, neb v něm viděla toliko souhrn

⁴¹⁵ Postoje Ayn Rand k filmu shrnuje John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 162–163. Jeffrey Britting: *Ayn Rand*, New York: Overlook Duckworth 2004, s. 71. Bosley Crowther: Gary Cooper Plays an Idealistic Architect in Film Version of 'The Fountainhead'. *The New York Times* 98, 1949, č. 190, (9. 7.), s. 8. Mandel Herbstman: 'The Fountainhead' (Warner Bros). *Motion Picture Daily* 65, 1949, č. 122, (23. 6.), s. 4. Text v deníku *The Daily Worker* zmiňuje J. Hoberman: *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War*, New York – London: The New Press 2011, s. 98. Srov. Michael S. Berliner: The Fountainhead Reviews. In: Robert Mayhew (ed.): *Essays on Ayn Rand's The Fountainhead*, Lanham: Lexington Books 2007, s. 83–84, který uvádí a zasazuje do kontextu mnoho dalších reakcí.

⁴¹⁶ Pro ilustraci postačí jedna z klíčových promluv Dominique Francon, v níž shrnuje své myšlení. Ve filmu pronese: „Nechtěla jsem se k ničemu vázat, chtěla jsem to raději zničit, než nechat žít ve světě, kde krása, genialita a velikost nemají šanci, ve světě omezování...“. Inkriminovaná pasáž v knize je jiná a podrobnější: „Kdybych našla práci, projekt, myšlenku nebo člověka, o kterého bych stála – musela bych být závislá na celém světě. Všechno se vším souvisí. Všichni jsme propojeni. Všichni jsme lapeni v síti, která čeká jen na to, až po něčem zatoužíme, a stačí jedna jediná věc. Něco chceš a moc to pro tebe znamená. A někde někdo čeká připraven ti to vyrvat z rukou. A ty nevíš, může to být tak skryté a tak vzdálené, ale někdo čeká a ty se jich všech bojíš. A tak se hrbíš, plážeš se, doprošuješ se a přikyvuješ – jen aby ti dovolili si to nechat. A pak se rozhlédni, komu to přikyvuješ“. Citováno podle Ayn Rand: *Zdroj*, Australia: Berlet 2000, s. 162.

⁴¹⁷ Architektonické vlivy a jejich vyznění ve filmu popisuje Merrill Schleier: *Skyscraper Cinema: Architecture and Gender in American Film*, Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2009, s. 119–155.

jednotlivců, jež si delegují práva vůči všem ostatním.⁴¹⁸ Převáděno do jazyka fikčních světů se Ayn Rand stavěla vůči jakýmkoli autoritativním subsvětům a hájila autonomii mikrosvětů jednotlivce. V kontextu antikomunistického cyklu se jednalo o mimořádně problematické myšlení. Howard Roark by podle všeho nesnesl dohled instituce, pobízení k aktivnímu antikomunismu nebo obětování čehokoli ve prospěch vnitřní bezpečnosti. Historik Donald Leslie Johnson dokonce spekuluje, že nedostatečně reflektované vměšování FBI se na tónu díla podepsalo.⁴¹⁹ Vyhraněný individualismus měl ve filmech *Red Scare* zpravidla neblahé důsledky a žánrový cyklus přinejmenším zdůrazňoval příslušnost jednotlivce k určité skupině. Roark naproti tomu při jednom odmítnutí kompromisu prohlásí, že bude raději kopat kanály, což vzápětí splní. Před soudem se zastupuje sám, bez obhájce. Ayn Rand mezi omezující subsvěty řadila rovněž náboženství, proto se Roark k víře neobrací. Tento postoj by byl pro značnou část aktivních antikomunistů rovněž nepřijatelný.⁴²⁰

Ellsworth Toohey v románu i ve filmu vystupuje coby kolektivist, nikoli komunista. Jeho politické postoje zůstávají neurčité; jednou vyjádří znechucení nad lidmi s vysokými příjmy, označí se za přítele lidstva a obchodníka s intelektem. Při rozhovoru s Dominique Francon kradmo uzná Roarkův talent, načež je dotázán, oč vlastně usiluje. V souladu s mlčením Toohey odpoví, že to nikdo neví, leč ve správný čas všichni zjistí. Toohey ztělesňuje nekontrolovatelný průnik kolektivistických vizí napříč společnostmi. Roark před těmito tendencemi varuje, přičemž naznačuje jejich všudypřítomnost. Podle této logiky zůstávají komunisté pouze krajním a nadmíru viditelným projevem kolektivismu, který však nenápadně a tím záladněji proniká v podobě Nového údělu, rostoucího vlivu institucí, masových sdělovacích prostředků či církve. Ayn Rand soudila, že klíčovým prvkem románu byl střet jednotlivce a kolektivu v rovině osobního nitra, nikoli konkrétního politického jednání. V románu *Zdroj* se ani jednou neuvádí slovo *komunismus*. Přestože se její následující román *Atlasova vzpoura* v dystopickém rámci věnuje stavu, kdy kolektivistické tendence ve

⁴¹⁸ Ayn Randová: Objektivistická etika. In: Dina Chmaitillová – Petr Mach (eds.): *Sto let od narození Ayn Randové: Sborník textů*, Praha: Centrum pro ekonomiku a politiku 2005, s. 57–59.

⁴¹⁹ Donald Leslie Johnson: *The Fountainheads: Wright, Rand, the FBI and Hollywood*, Jefferson – London: McFarland & Company 2005, s. 73–158.

⁴²⁰ Podle publicisty Romana Jocha byla Ayn Rand „militantní anti-teistkou“. Citováno podle Roman Joch: Ayn Rand – falešný prorok v zemi zaslíbené. In: Dina Chmaitillová – Petr Mach (eds.): *Sto let od narození Ayn Randové: Sborník textů*, Praha: Centrum pro ekonomiku a politiku 2005, s. 26. Srov. Emily Clark: Of Catholics, Commies, and the Anti-Christ: Mapping American Social Borders Through Cold War Comic Books. *Journal of Religion & Popular Culture* 21, 2009, č. 3, s. 1–42. Clyde Wilcox: Popular Backing for the Old Christian Right: Explaining Support for the Christian Anti-Communism Crusade. *Journal of Social History* 21, 1987, č. 1, s. 117–119.

Spojených státech převládnou, nadále se straní užití slova *socialismus* nebo *komunismus*.⁴²¹ Její kritika v obou knihách totiž nesměřovala jen na komunisty; v důsledku popisovala postupy mnoha aktivních antikomunistů, pokud uznala, že smýšleli kolektivisticky. O antikomunismu ve filmu přesto mluvit lze, zmínila jej ostatně sama autorka. Bosley Crowther totiž snímku věnoval druhý text, v němž se vyjádřil velmi kriticky vůči prezentovaným myšlenkám. Ayn Rand pro deník *The New York Times* napsala krátkou reakci, Crowthera zde nepřímo označila za kolektivistu a připojila ideový výklad pojmu.⁴²²

Pojmová neurčitost a mnoho vrstev ideového poselství vedly k tomu, že badatelé snímek zpravidla nezařadili mezi antikomunistický cyklus. Kupříkladu filmoví publicisté Raymond Durnat a Scott Simmon uvedli v textu o snímku slyšení HUAC i mccarthismus, sledovali jej ovšem zejména z autorské perspektivy režiséra Kinga Vidora a bez souvislosti s antikomunismem. Filmový historik Robert Spadoni v textu poukázal na nevyslovený boj proti komunistům a hledal způsob, jak snímek zařadit do kontextu, byť se mu jevil značně solitérně.⁴²³ Teprve historik John Sbardellati se pokusil vymezit pozici filmu v rámci antikomunistického cyklu, který se podle něj dělil na dva hodnotové proudy: *randismus* a *hooverismus*, respektive individualismus a kolektivismus. Sbardellati v textu vymezil vzorek klasického antikomunistického cyklu a adaptaci románu Ayn Rand, tudíž do randismu spadal pouze jeden film. Nicméně i takto omezený rámec prozradil, že antikomunistický cyklus skýtal možné subversivní anomálie. A že pátrání po nich zdaleka nekončí.⁴²⁴

⁴²¹ Ayn Randová: *Atlasova vzpoura*, Praha: Dokořán – Argo 2014. Vlastní interpretaci románu bez politických dovětek uvádí David Harriman (ed.): *Journals of Ayn Rand*, New York: Dutton 1997, s. 223.

⁴²² „Koho může ohrozit tato filozofie? Pouze obhájce zotročení člověka; kolektivisty jako jsou komunisté, fašisté a jejich druhotné variace. Pro ně je tato filozofie vskutku nebezpečná“. Citováno podle Ayn Rand: Ayn Rand Replies to Criticism of Her Film. *The New York Times* 98, 1949, č. 205, (24. 7.), s. X4. Bosley Crowther: In a Glass House: Reckless Ideas Spouted by The Fountainhead. *The New York Times* 98, 1949, č. 198, (17. 7.), s. X1. Nekompromisní postoje autorky členové CPUSA často parodovali. Např. Alvah Bessie: *Neameričané*, Praha: SNPL 1961.

⁴²³ Raymond Durnat – Scott Simmon: *King Vidor, American*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1988, s. 257–269. Robert Spadoni: Guilty by Omission: Girding The Fountainhead for the Cold War. *Literature/Film Quarterly* 27, 1999, č. 3, s. 223–232.

⁴²⁴ John Sbardellati: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012, s. 160–166. Srov. Beverly Merrill Kelley: Anticommunism in The Fountainhead. In: Herbert E. Gooch III – Beverly Merrill Kelley – John J. Pitney Jr. – Craig R. Smith (eds.): *Reelpolitik: Political Ideologies in '30s and '40s Films*, Connecticut – London: Praeger 1998, s. 137–161. Elizabeth Haas – Peter J. Haas – Terry Christensen: *Projecting Politics: Political Messages in American Films*, New York: Routledge 2015, s. 140. První studie nezasazuje snímek do kontextu antikomunistického cyklu, ve druhé knize je film označen za „poněkud méně očividný antikomunistický film“.

3.5 Apendix: Mezi transparentním a netransparentním antikomunistickým cyklem

Analýza subversivního cyklu a zejména snímku *The Fountainhead* upozornila na znepokojivý jev, totiž možné popření samotné pracovní definice antikomunistického filmu. Zněla takto: jednalo se o hraný celovečerní film, který do hlavní zápletky začleňoval prvky explicitně odsuzující domácí, potažmo zahraniční komunistické hnutí; připomínal tím ohrožení jednotlivce i společenského uspořádání, pakliže by komunisté dosáhli jakékoli moci. Dosavadní výzkum antikomunistického cyklu sice pokládal předmět zájmu za očividný a definice nepředkládal, na základě dosud zkoumaných prvků a výkladů fenoménu však bylo možné sestavit uvedené vymezení. Některé aspekty působí nadále přijatelně – rozsah metráže nebo zmínka o hlavní zápletky –, po představení všech vrstev dynamického antikomunistického cyklu se ovšem vkrádá pochybnost ohledně slova *explicitně*. Kdyby se za kontrolní označila přítomnost slova *komunista* nebo spojení *Sovětský svaz* alespoň v jednom dialogu, antikomunistický cyklus by se značně proměnil.

Adaptace románu Ayn Rand nemluvila o komunistech, nýbrž o kolektivistech. Tím ovšem obtíže teprve začínají: snímek *The Thief* nehovořil vůbec o ničem, neb v něm všechny postavy až do konce mlčí. Navzdory tomu mnohé soudobé recenze identifikovaly záporně jednající coby komunisty, pouze opatrnější autoři psali o špionáži.⁴²⁵ Kontrolní slova nepadla například ani ve filmech *A Bullet for Joey*, *Savage Mutiny*, *Shack Out on 101* nebo *State Department: File 649*. Kupodivu se bez nich obešel snímek *Invasion USA* o napadení Spojených států. Nahradila je promluva nepřátelského vojáka, v níž se slovanským přízvukem deklaroval nástup jediné strany lidu.⁴²⁶ V některých případech se určila totožnost na základě kontextu: například film *State Department: File 649* byl situován do Číny konce čtyřicátých let. U snímků *A Bullet for Joey*, *Savage Mutiny* a *Shack Out on 101* se jednalo o přítomnost

⁴²⁵ Jakožto ruské postavy nepřítele přímo identifikuje Charles L. Franke: 'The Thief' (Harry M. Popkin-United Artists). *Motion Picture Daily* 72, 1952, č. 62, (26. 9.), s. 4. Identický případ v listu *Los Angeles Times* uvádí filmový historik Jeff Smith, který si u tohoto filmu kladl stejné otázky. Jeff Smith: *Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist: Reading the Hollywood Reds*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2014, s. 52. Zdrženlivější popis uvádí např. A. W.: Spy Melodrama at the Roxy. *The New York Times* 101, 1952, č. 289, (16. 10), s. 37. Mae Tinee: Wordless Film, 'The Thief', Is Tale of Traitor. *Chicago Daily Tribune* 105, 1952, č. 344, (9. 12.), s. 3/2. G. L.: Thief, The, U.S.A., 1952. *Monthly Film Bulletin* 19, 1952, č. 227, s. 168.

⁴²⁶ „Snímek zobrazuje podrobení Spojených států nejmenovanou, leč pochopitelně sovětskou armádou“. Citováno podle O. A. G.: At the Globe. *The New York Times* 102, 1953, č. 120, (30. 4.), s. 39. „Nebezpečí invaze ze strany 'nepřítele'; jinak nedefinovaného, ale na základě akcentu herců naznačeno, že Rusů“. Citováno podle Walter Pashkin: 'Invasion U.S.A.' (American pictures Corp.-Columbia Pictures). *Motion Picture Daily* 72, 1952, č. 109, (8. 12.), s. 3.

slov *imperialisté* či *propaganda*. Antikomunistický cyklus vyžadoval znalost aktuální encyklopedie soudobých obrátů a frází, bez níž by mnohé tituly nešlo zasadit do kontextu.

Poměrně složité vyvozování předpokládal prominentní zástupce antikomunistického cyklu: snímek *My Son John*. Slovo *komunista* vyřkne John Jefferson pouze, když přísahá, že není členem CPUSA, nicméně v další fázi filmu postavy mluví v přirovnáních a obcházejí kontrolní spojení. Například otec opatrně sdělí své obavy, že syn je „jedním z nich“ a při závěrečném proslovu zmiňuje John Jefferson pokušení, narkotika nebo zneužívání, proto by při vytržení z kontextu příjemce pravděpodobně netušil, o čem dotyčný vlastně mluví. Mnoho titulů antikomunistického cyklu se paradoxně vyvarovalo častého užití kontrolních slov. Zatímco u žánrového cyklu lze zdrženlivost zdůvodnit překrytím antikomunismu vzorci zvoleného žánru, filmy *Red Scare* a subversivní cyklus tak snadné vysvětlení nepřináší. Badatelé tento aspekt dosud nebrali v potaz mj. proto, že měli dostatečnou znalost aktuální encyklopedie, na základě níž vystavěli své analýzy. Druhým zásadním důvodem byl omezený vzorek; teprve při zahrnutí mnoha dosud okrajově zpracovaných či zcela opomíjených děl šlo pojmenovat tuto překvapivou tendenci. Pakliže se antikomunistický cyklus pojímá coby dynamický a rozmanitý soubor děl, odhalí se závažné trhliny v jeho samotném vymezení.

Nabízí se klíčová otázka, jaký zvolit mechanismus k přesnější identifikaci. Pojem *explicitního* totiž přestává stačit nárokům dynamického antikomunistického cyklu. Podle literárního teoretika Thomase G. Pavela texty nemohou vypovídat „o stavu věcí vně sebe samých“; s odvoláním na strukturalistická východiska připomíná, že označovaný předmět *strom* se neshoduje s označujícím slovem *strom*. Jakékoli zdánlivé referování se řídí arbitrárními konvencemi, což vede Pavela k výroku: „realistický diskurz je stejně konvenční a nemotivovaný jako diskurz mytický“.⁴²⁷ Nad těmito konvencemi by ovšem měla panovat obecná shoda, aby mezi lidmi probíhala srozumitelná komunikace. Literární teoretik Roland Barthes v této souvislosti užívá pojem *kulturní kód* k označení kolektivního či anonymního hlasu, tj. souboru znalostí té které společnosti. Kulturní kódy přenášejí dosažené vědění, leč konvence jsou nestálé, proto se může změnit kolektivní představa označovaného předmětu.⁴²⁸

Filmový průmysl měl při výrobě antikomunistického cyklu trvalý problém: označující slovo *komunista* neodkazovalo ve Spojených státech k uniformně vnímané podobě člověka.

⁴²⁷ Citováno podle Thomas G. Pavel: *Fikční světy*, Praha: Academia 2012, s. 157, 159.

⁴²⁸ Roland Barthes: *S/Z*, Praha: Garamond 2007, s. 35–38.

Jinými slovy, označovaný předmět *komunisty* si každý člověk v mysli zpodobnil po svém, mohl být tlustý i hubený, plešatý i kudrnatý, vysoký i nízký. Jak uvedl filmový historik Jeff Smith, levicové politické postoje postav nešlo zcela spolehlivě zahrnout pod vzorec chování nebo preferované oblečení. Producenti mimoto soudili, že většina obyvatel Spojených států komunistu nikdy neviděla, proto identifikace probíhala rétoricky – postava objasnila ideové smýšlení – a přiměřená vizáž se zajistila na základě žánrových konvencí.⁴²⁹ Opakující se ironické narážky dosavadního výzkumu, že postavy členů CPUSA v antikomunistických filmech připomínají spíše gangstery nebo vrahy, odmítá brát v potaz hollywoodské normy. Avantgardní dílo by patrně našlo způsob, jak vylíčit komunistu beze slov, nicméně filmový průmysl pragmaticky přistupoval k rétorickému určení totožnosti.⁴³⁰ Činil tak rovněž v důsledku soudobé tendence vnímat zákeřnost členů CPUSA právě v jejich nenápadnosti. Vyjádřil to Chip Hardesty ve filmu *The FBI Story*, když sledoval podezřelého komplice komunistů: „Potvrzoval první pravidlo špionáže: vypadal obyčejně, jeho zvyky byly všední“.

Jak však identifikovat v hollywoodském filmu komunistu, pokud tak on sám ani nikdo další neučiní? Film *Invasion USA* spoléhal v tomto bodě na katastrofickou zápletku a slovanský přízvuk nepřátel. Je akcent dostatečným měřítkem? Pokud ano, lze seriózně zvážit, zda do antikomunistického cyklu nespádají kupříkladu nezhodnocené snímky *Lost Continent* (1951), *Tobor the Great* (1954) nebo *The Atomic Kid* (1954). Ve všech se objevují záporné postavy, které hovoří se slovanským přízvukem, nicméně ke komunistům se nepřihlásí, žádné související narážky nezmíní a rovněž kladné postavy o jejich hodnotovém ukotvení mlčí. Kromě toho provádějí v zásadě běžnou kriminální činnost. Například zločinci ve filmu *Tobor the Great* se snaží ukrást robota, což automaticky neodkazuje na politické jednání. Nicméně Tobor byl sestrojen, aby letěl do vesmíru a v důsledku reprezentoval úspěchy vesmírného programu Spojených států. Přiřazování těchto nepřímých narážek mohlo vést diváky k závěru,

⁴²⁹ Nad reprezentací levicových postojů a úvahami producentů se zamýšlí Jeff Smith: *Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist: Reading the Hollywood Reds*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2014, s. 51.

⁴³⁰ Ironické narážky uvádí např. Karel Reisz: Hollywood's Anti-Red Boomerang: Apple Pie, Love, and Endurance versus The Commies. *Sight and Sound* 22, 1953, č. 1, s. 133. Nora Sayre: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982, s. 80–81. Reynold Humphries: *Hollywood's Blacklists: A Political and Cultural History*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2008, s. 133. Fraser A. Sherman: *Screen Enemies of the American Way: Political Paranoia About Nazis, Communists, Saboteurs, Terrorists and Body Snatching Aliens in Film and Television*, Jefferson – London: McFarland & Company 2011, s. 50–51. Brian Neve: The Politics of Film Noir. In: Andrew Spicer – Helen Hanson (eds.): *A Companion to Film Noir*. New Jersey: Wiley-Blackwell 2013, s. 181.

že podivně intonující nepřátelé minimálně pracovali pro komunistickou stranu. Svědčí o tom soudobé recenze; píše se v nich střídavě o komunistech, špionáži, případně se nekomentují.⁴³¹

Druhý případ odkazoval k filmu *The Thief*, kde se nelze opřít ani o slovanský přízvuk. Zde by příjemce hypoteticky identifikoval komunistu na základě jednání, které k nikomu dalšímu nenáleží. Opět by šlo bez větších obtíží jmenovat kandidáty mimo antikomunistický cyklus: kupříkladu snímky *Alaska Patrol* (1949), *Sky Liner* (1949) či *The 49th Man* (1953). Špionáž se objevuje v každém z nich, aniž by tvůrci jakkoli naznačili, kdo ji provádí. Například snímek *The 49th Man* vypráví o komplikované síti nepřátel, jejíž setkání probíhají ve Francii a v Kanadě, zatímco o sovětské sféře vlivu nepadne ani slovo. Dotyčný titul připomíná filmy *Red Scare*, především rozpracovanými semidokumentárními postupy a dohledem institucí, schází pouze jediná věta k ideovému přiřazení. Jelikož se jedná o snímky, jež dosáhly pouze omezené distribuce a nevyvážely se za hranice, publikovalo se k nim příliš málo recenzí. Lze ovšem nahlédnout kupříkladu do soudobé publikace Knihovny Kongresu, která vydala soupis anotací všech vyrobených hraných filmů. Záporná postava snímku *Alaska Patrol* se zde uvádí coby „mezinárodní špion“, zatímco u filmu *Sky Liner* se zmíní „špion“ i „cizí mocnost“. V případě filmu *The 49th Man* se nabízí pročtení propagačního pressbooku, nicméně ani ten nepříteli nikterak neidentifikoval, mluvil pouze o „tajné válce“.⁴³²

Pro výzkum antikomunistického cyklu by mohlo být ještě podstatnější přiřazení vlivných děl, která vykazují obdobné znaky neurčitosti. Lze zmínit přinejmenším tři věhlasné tituly: *Všichni královi muži* (1949), *Líbej mne až k smrti* (1955), *Na sever severozápadní linkou* (1959). Prvně jmenovaný snímek vyprávěl o vzestupu lokálního politika Willieho Starka (Broderick Crawford), u něhož se po dosažení moci projevil vůdcovské sklony. Stark pocházel z chudých poměrů a akcentoval sociální témata, nicméně tvůrci kladli důraz, aby nevyřkl jakoukoli větu, jež by ho bezpečně zařadila do blízkosti krajní levice nebo krajní pravice. Snímek byl vzápětí – rovněž s ohledem na předlohu – označen za varování před

⁴³¹ O komunistech píše např. Anonym: 'The Atomic Kid' (Republic). *Motion Picture Daily* 76, 1954, č. 112, (13. 12.), s. 6. O špionáži píše např. Anonym: 'Tobor the Great' (Republic). *Motion Picture Daily* 76, 1954, č. 43, (31. 8.), s. 6. H. H. T.: Rooney Is 'Atomic Kid' in Film on Palace Bill. *The New York Times* 103, 1954, č. 338, (4. 12.), s. 14. Komentář k této otázce nepřináší např. Anonym: 'Lost Continent' (Lippert). *Motion Picture Daily* 70, 1951, č. 16, (24. 7.), s. 4.

⁴³² Citováno podle The Library of Congress: *Motion Pictures 1940–1949*, Washington: The Library of Congress – Copyright Office 1953, s. 8, 390. Klíčové pasáže pressbooku uvádí ojedinělá analýza uvedeného filmu, která se v krátkosti zastaví rovněž u opomíjeného snímku *Port of Hell*. Robert E. Hunter: Expecting the Unexpected: Nuclear Terrorism in 1950s Hollywood Films. In: Rosemary B. Mariner – G. Kurt Piehler (eds.): *The Atomic Bomb and American Society: New Perspectives*, Knoxville: The University of Tennessee Press 2009, s. 213–215.

možným nástupem fašismu.⁴³³ Odlišný názor měl patrně scenárista a člen CPUSA John Howard Lawson, podle některých svědectví totiž za film hrubě vynadal jeho režisérovi Robertu Rossenovi, toho času právě opouštějícího komunistickou stranu. Navzdory tomu široce přetrvál postoj, že drama *Všichni královi muži* – krom jiného držitel Oscara za Nejlepší film v roce 1950 – popisovalo fašistické prostředky.⁴³⁴ Nelze to vyloučit, prověření však zaslouží rovněž opačná interpretace, která by jej přibližovala filmům Red Scare.

Snímek *Líbej mne až k smrti* byl adaptací stejnojmenného románu spisovatele Mickeyho Spillane, který se prosadil vytvořením postavy soukromého detektiva Mikea Hammera. Aktivní antikomunista Spillane opakovaně zasazoval svá díla do prostředí členů CPUSA a jejich souputníků, proti nimž Hammer směle bojoval.⁴³⁵ Román *Líbej mne až k smrti* popisoval plány překupníků drog, nicméně adaptace režiséra Roberta Aldricha pozměnila základní vyznění zápletky. Postavy se potýkají s výskytem tzv. velkého čehosi (*the great whatsit*); tajemného kufříku, který po závěrečném otevření způsobí jaderný výbuch. Přestože zůstávají záměry a postoje nepřátel neznámé, závěrečný zvrát publiku signalizuje, že o prodej drog jim patrně nejde. Zdejší kontrolním slovem by se dal s trochou nadsázky označit *Spillane*, neboť proslul coby autor románů s antikomunistickými zápletkami. Četné analýzy snímku posun od předlohy pochopitelně zaznamenaly, uchylovaly se však vesměs k nerozvinutým úvahám o studenoválečné úzkosti. Autoři si totiž nad filmem zpravidla kladli jiné otázky: kupříkladu filmový historik Alain Silver provedl stylistickou a filmový teoretik Robert Lang genderovou analýzu. Dosavadní výzkum antikomunistického cyklu snímek téměř nevzal v potaz, tudíž jej do cyklu paradoxně zařadil filmový publicista Raymond Durgnat v textu, který si vytkl za cíl shrnout klíčové prvky filmu noir.⁴³⁶ Ideový rozměr filmu

⁴³³ Robert Penn Warren: *All the King's Men*, San Diego: Harcourt, Brace & Company 1946. Např. Red Kann: 'All the King's Men' (Columbia). *Motion Picture Daily* 66, 1949, č. 89, (7. 11), s. 7.

⁴³⁴ Historku s Lawsonem uvádí Edward Dmytryk: *Odd Man Out: A Memoir of the Hollywood Ten*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1996, s. 115. Interpretace s fašismem přináší např. Thom Andersen: *Red Hollywood*. In: Frank Krutnik – Steve Neale – Brian Neve – Peter Stanfield (eds.): *'Un-American' Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2007, s. 266. Michael Coyne: *Hollywood Goes to Washington: American Politics on Screen*, London: Reaktion Books 2008, s. 24. Birte Otten: Of Political Visions and Visionary Politicians: Adapting All the King's Men to the Big Screen. In: Kathleen Loock – Constantine Verevis (eds.): *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake/Remodel*, New York: Palgrave Macmillan 2012, s. 101. Srov. Philip Dubuison Castille: Red Scare and Film Noir: The Hollywood Adaptation of Robert Penn Warren's All the King's Men. *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 33, 1995, č. 2–3, s. 171–181, kde je zevrubně vyhodnocen kontext soudobého antikomunismu a jeho vlivu na film.

⁴³⁵ Mickey Spillane: *S polibkem přijde smrt; Nepřežije nikdo*, Praha – Plzeň: Beta-Dobrovský – Ševčík 2000, s. 7–194. Myšlení Spillane a jeho antikomunistické romány přibližuje např. Larry Landrum: *American Mystery and Detective Novels: A Reference Guide*, Westport – London: Greenwood Press 1999, s. 14.

⁴³⁶ Alain Silver: Kiss Me Deadly: Evidence of a Style. In: Alain Silver – James Ursini (eds.): *Film Noir Reader*, New York: Limelight Editions 1996, s. 208–235. Robert Lang: Looking for the 'Great Whatzit': Kiss Me

Kiss Me Deadly podrobněji tematizovala filmová teoretička Janet Staiger, která připomenula propracované politické narážky a příslušnost režiséra Roberta Aldriche k liberální ortodoxii. Snímek by mohl do bádání přinést impuls coby stylisticky výrazné dílo, prokázat rétorickou neurčitost a zpřesnit některé závěry o institucích v subversivním cyklu.⁴³⁷

Na sever severozápadní linkou vypráví o záměně civilního občana za neexistujícího agenta CIA ze strany špiónů. Jelikož uvedený snímek režiséra Alfreda Hitchcocka generoval rozsáhlé množství analýz, není v možnostech předložené práce sestavit jejich podrobný výčet. Nepatrný vzorek se pokusí toliko naznačit tendence ve vztahu k antikomunistickému motivu. Kupříkladu filmový historik Gene Adair při popisu zápletky hovoří o špionáži bez bližšího určení, což lze označit za častý přístup.⁴³⁸ V rozhovorech Hitchcocka s režisérem Françoisem Truffautem se proto těsně před hlavní pasáží o snímku americký režisér vyslovuje vůči politickým filmům, nicméně vzápětí ani jednoho z mluvčích nenapadne vnímat film *Na sever severozápadní linkou* v tomto světle.⁴³⁹ Explicitně to vyjádří filmový teoretik Fredric Jameson; zmíní podle svých slov banální studenoválečný dialog pod vlivem liberální ortodoxie, kolem něhož a ještě jednoho rozhovoru vystaví úvahu o protikladu soukromé a veřejné sféry mj. s odkazem na německého filozofa George Wilhelma Friedricha Hegela. Možné čtení špiónů coby komunistů (nejen) Jamesonovi podle všeho nestálo za zmínku jakožto očividný poznatek. Film tudíž kuriózně unikl označení za antikomunistický, zatímco dosavadní výzkum se u něj nepozastavil, byť obsahoval nepřímé ideové narážky.⁴⁴⁰

Deadly and Film Noir. *Cinema Journal* 27, 1988, č. 3, s. 32–44. Srov. Carol Flinn: Sound Woman and the Bomb: Dismembering the 'Great Whatsit' in *Kiss Me Deadly*. *Wide Angle* 8, 1986, č. 4, s. 115–127. Robin Wood: Creativity and Evaluation: Two Film Noirs of the Fifties. In: Alain Silver – James Ursini (eds.): *Film Noir Reader 2*, New York: Limelight Editions 1999, s. 99–105. Raymond Durnat: Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir. In: Alain Silver – James Ursini (eds.): *Film Noir Reader*, New York: Limelight Editions 1996, s. 50. Z dosavadního výzkumu se u filmu souvisleji zastavil pouze politolog Michael Rogin, který vzorek definoval volněji. Michael Rogin: *Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1988, s. 249.

⁴³⁷ Janet Staiger: *Kiss Me Deadly: Cold War Threats from Spillane to Aldrich, New York to Los Angeles, and the Mafia to the H-Bomb*. In: Philip Goldstein – James L. Machor (eds.): *New Directions in American Reception Study*, Oxford – New York: Oxford University Press 2008, s. 279–288.

⁴³⁸ Gene Adair: *Alfred Hitchcock: Filming Our Fears*, Oxford – New York: Oxford University Press 2002, s. 117. Srov. Paul Duncan: *Alfred Hitchcock*, Vermont: Pocket Essentials 2004, s. 134–135. Joseph W. Smith III: *The Psycho File: A Comprehensive Guide to Hitchcock's Classic Shocker*, Jefferson – London: McFarland & Company 2009, s. 88. Barbara Straumann: *Figurations of Exile in Hitchcock and Nabokov*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2008, s. 165, 167. Robert E. Kapsis: *Hitchcock: The Making of a Reputation*, Chicago – London: The University of Chicago Press 1992, s. 56.

⁴³⁹ Alfred Hitchcock – François Truffaut: *Rozhovory Hitchcock/Truffaut*, Praha: Československý filmový ústav 1987, s. 139–142.

⁴⁴⁰ Fredric Jameson: Spatial Systems in North by Northwest. In: Slavoj Žižek (ed.): *Everything You Always Wanted to Know about Lacan: But Were Afraid to Ask Hitchcock*, London – New York: Verso 1992, s. 53–57.

Tyto prvky totiž plnily funkci pomyslného MacGuffinu, tedy pojmu zavedeného přímo Hitchcockem. Ten jej definuje jakožto něco významného pro postavy, ovšem naprosto triviálního pro tvůrce filmu.⁴⁴¹ Podle něj na dotyčné zámince v podstatě nezáleží, načež se uchyluje k tvrzení, že MacGuffin je v důsledku nic. Hitchcock poté přibližuje svůj údajně vrcholný MacGuffin – „mám tím na mysli [něco] nejprázdnějšího, nejméně existujícího, nejsměšnějšího“ –, který spojuje právě s filmem *Na sever severozápadní linkou* a nikterak nerozvinutou špionážní zápletkou.⁴⁴² Kruh se tím uzavírá, prvek boje proti komunistům připadal badatelům mimo antikomunistický cyklus podle všeho banální a dosavadní výzkum se zase neměl o co opřít; příliš totiž lpěl na aktuální encyklopedii soudobých dějin, do níž Hitchcock záměrně nedodal nic.⁴⁴³ Pojem MacGuffinu lze v zásadě aplikovat na žánrový cyklus, kde rovněž představoval antikomunismus pouze jistou záminku. Předložená práce se nicméně snažila čtenáře přesvědčit, že tento ideový MacGuffin nemusí být prázdný a banální, pokud se k němu přistoupí z přiměřených výzkumných pozic. Kdyby bádání o antikomunistickém cyklu více akcentovalo tyto záminky, otevřelo by se dalším možnostem.

Veškeré uvedené filmy mohly hypoteticky přenášet kulturní kódy, které se v průběhu let staly nesrozumitelné. Nabízí se proto otázka, zda byla konvence komunistické špionáže natolik silná, že by obhájila řazení všech soudobých snímků s neurčitou špionážní zápletkou mezi antikomunistické filmy. V opačném případě snímek *The 49th Man* vážně naznačoval, že nepřátelskou špionáž za účelem sestrojení atomové bomby prováděla Francie. Film *Kiss Me Deadly* by zase vytvářel představu, že drogové podsvětí usilovalo o získání jaderné zbraně. Zmíněné dilema představuje zásadní výzvu pro výzkum antikomunistického cyklu. Při zahrnutí omezeného vzorku děl se podobné problémy řešit nemusely. Teprve analýza antikomunistického cyklu coby dynamického a rozmanitého souboru děl věnovala pozornost filmům, v nichž se prvek boje proti komunistům stále více vytrácel. Na konci této cesty se

⁴⁴¹ Alfred Hitchcock – François Truffaut: *Rozhovory Hitchcock/Truffaut*, Praha: Československý filmový ústav 1987, s. 75. Srov. Michael Walker: *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2005, s. 296–306, kde je pojem více vtahován k politickým aspektům ve filmech Hitchcocka.

⁴⁴² Citováno podle Alfred Hitchcock – François Truffaut: *Rozhovory Hitchcock/Truffaut*, Praha: Československý filmový ústav 1987, s. 76.

⁴⁴³ Tím není řečeno, že nelze mezi mnoha texty o filmu *Na sever severozápadní linkou* dohledat vůbec žádné, v nichž by autor při popisu zápletky užil slovo *komunista*. Z prošlého vzorku – nutně omezeného – však reprezentovaly menšinu. Např. Jefferson Adams: *Strategic Intelligence in the Cold War and Beyond*, London – New York: Routledge 2014, s. 97. Robert J. Corber: *In the Name of National Security: Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America*, Durham: Duke University Press 1993, s. 56. Michael Butter: Jonathan Demme's 'Update' of *The Manchurian Candidate*. In: Rüdiger Heinze (ed.): *Remakes and Remaking: Concepts – Media – Practices*, Bielefeld: Transcript-Verlag 2015, s. 48–49.

proto musí předložená práce tázat, do jaké míry se ještě může antikomunismus vytrácet, aby nepřišel o klíčový prvek, který jej definuje a dodává mu hodnotový rámec.

Pracovní řešení nabízí rozlišení dvou vrstev antikomunistického cyklu, které stojí nad dosavadními kategoriemi. *Transparentní antikomunistický cyklus* by označoval veškeré celovečerní hrané filmy, v nichž se odsudek domácího, potažmo zahraničního komunistického hnutí v hlavní zápletce prezentoval za pomoci kontrolních slov *komunista* nebo *Sovětský svaz*. Spojení *netransparentní antikomunistický cyklus* by naproti tomu sloužilo k popisu všech celovečerních hraných filmů, v nichž odsudek domácího, potažmo zahraničního komunistického hnutí v hlavní zápletce probíhal bez kontrolních slov. Nahradit je mohly blízké rétorické obraty – například slovo *imperialista* –, případně činnost, již dle soudobých konvencí nevykonávala žádná jiná skupina. Nejedná se o pokus zrušit rozdíl mezi explicitními a implicitními projevy boje proti komunistům a postavit na roveň například filmy *Guilty of Treason* a *V pravé poledne*. Na druhou stranu je nezbytné si připustit, že selhává zdánlivě přímočaré odlišení antikomunistického cyklu od snímků nepřímo reflektujících studenoválečné napětí. Nyní nelze říci, zda bude následovat sblížení či prolnutí obou vrstev, opuštění samotnému pojmu *antikomunistický cyklus* nebo naopak jeho obohacení o další prvky. Je přinejmenším možné vyslovit přání, aby tyto otázky znamenaly pro budoucí výzkum antikomunistického cyklu podobnou dynamiku, jakou sledovala předložená práce.

Závěr

*„Každý režisér – nikoli jen ten v Hollywoodu – je vězněm řemesla a své kultury. Zahraničním režisérům se téměř bez výjimky připisuje větší kreativita, neboť američtí kritici si nikdy nejsou vědomi vlivů cizího prostředí. Robert Warshow v pozdních textech pokládal Carla Theodora Dreyera za solitérního umělce a Leo McCareyho za zástupce společnosti, byť dnes víme, že i v Dánsku existovaly kulturní vlivy, které na Dreyera dopadaly. Dny hněvu jsou v jakémkoli myslitelném ohledu nadřazené filmu *My Son John*, ale Dreyer nebyl o tolik svobodnějším umělcem než McCarey. Dreyerovy okovy pouze zůstaly na druhé straně Atlantiku méně viditelné.“*
Andrew Sarris, 1968⁴⁴⁴

„Dočista mě šokovalo, když jsem si přečetl, že hollywoodští producenti chystají deset antinacistických filmů. Válka skončila před dvaceti lety a Německo je dnes našim největším evropským spojencem. Proč krucinál někdo nenatočí antikomunistický film? Nebo to snad není v módě? Můj otec se obrací v hrobě, pokud vidí, co se děje s Amerikou. Když jsi antikomunistou, nazvou tě fašistou. Budiž.“
Eric Sokolsky, 1965⁴⁴⁵

Na počátku osmdesátých let proběhla domácí premiéra snímku *Rudí* (1981), který pojednával o životě amerického publicisty Johna Reeda. Ten se ocitl v Rusku během revolučních událostí roku 1917, přičemž do své předčasné smrti bolševický převrat aktivně podporoval. Velkorozpočtové melodrama do emotivního líčení neobvykle zakomponovalo promluvy účastníků revoluce, jejichž svědectví kamera frontálně zabírala v polodetailu dle konvencí dokumentárních děl. Přibližně ve stejné době byl uveden pornofilm *Librianna, Bitch of the Black Sea* (1979), jehož vypravěč v úvodu nečekaně informoval, že snímek vznikl zásluhou úsilí protistátně smýšlejících jednotlivců v Sovětském svazu. Tam se měl titul odehrávat, a proto scény soulože střídaly found footage záběry Moskvy. Film *Rudí* obdržel osm Oscarů a snímek *Librianna, Bitch of the Black Sea* pornografickou cenu. Produkčně, distribučně i esteticky nesouměřitelné tituly sdílely rámeček aktivního antikomunismu a postupy filmů *Red Scare*, které zasazovaly do nenadálých vzorců žánrového (*Rudí*), respektive subversivního cyklu (*Librianna, Bitch of the Black Sea*). Různost, o níž pojednávala předložená práce ve vztahu k antikomunistickému cyklu, zde dosáhla krajní podoby.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ Andrew Sarris: *The American Cinema: Directors and Directions 1929–68*, New York: Dutton 1968, s. 36.

⁴⁴⁵ Hedda Hopper: Looking at Hollywood. *Chicago Daily Tribune* 118, 1965, č. 308, (4. 11.), s. 2/8.

⁴⁴⁶ Uvedený aspekt filmu *Rudí* rozvádí Leger Grindon: Witness to Hollywood: Oral Testimony and Historical Interpretation in Warren Beatty's *Reds*. *Film History* 5, 1998, č. 1, s. 85–95. Ocenění pro pornofilm uvádí Richard Milner: *Erotica '80 Awards. Porn Stars: Stag Erotic Series* 1, 1980, č. 4, s. 86–89.

Předložená práce si kladla za cíl nově vymezit antikomunistický cyklus coby ideově, žánrově i stylisticky rozmanitý soubor děl, který podléhal zájmům různých aktérů. Pokusil jsem se vymezit vůči dosavadnímu výzkumu, neboť ten většinově uváděl zjednodušenou přítomnost dvou aktérů: aktivních antikomunistů a filmových producentů. Prvním připisoval aktivní pozici iniciátorů antikomunistického cyklu, kdežto druhým pasivní roli loajálních vykonavatelů, jež pouze realizovali vnější doporučení. Podle mého názoru nezůstali představitelé filmového průmyslu výhradně pasivní; dobově přitažlivé téma boje proti komunistům se totiž v hollywoodském kontextu stalo dynamickou oblastí mnoha představ: jak komerčních, tak ideových. Dospěl jsem k závěru, že mezi aktivními antikomunisty byli četné spory o výklad hodnot, tudíž je lze vnímat coby několik víceméně nesourodých skupin. Text si kladl otázky po vlivu aktérů z oblastí filmové výroby, politiky, akademického bádání nebo publicistiky. Postupně jsem přiblížil historický kontext, shrnul dosavadní výzkum o předmětu práce a představil i otestoval návrh dynamického antikomunistického cyklu.

Metodologicky se text přihlásil k perspektivě nové filmové historie, konkrétně k pojetí tzv. totální historie filmové teoreticky Barbary Klinger. Inspiraci jsem objevil v jejím vymezení vůči pozitivistické představě dějin a docenění okrajových souvislostí. Jedním z nástrojů by podle autorky mohla být analýza proměnlivé debaty o předmětu bádání. Výsledný obraz by měl akcentovat mnohost, nikoli lineární směr uvažování. Pokusil jsem se dále aplikovat sémanticko-syntakticko-pragmatickou teorii žánrů filmového teoretika Ricka Altmana, jakož i rozpracování uvedeného modelu pro filmové cykly, za nímž stojí úsilí filmové teoreticky Amandy Ann Klein. Altman zvažoval žánr coby nestálý pojem mnoha uživatelů – filmových kritiků, tvůrců, producentů, historiků i politiků –, kterým sloužil k naplnění různých cílů. Oba autoři připustili proměnlivost a účelovost žánrových označení. Dynamiku antikomunistického cyklu jsem dokládal na třech úrovních, které šlo označit za trvalé napětí mezi: (a) fikčním a aktuálně existujícím, (b) aktivním a pasivním, (c) hraným a dokumentárním. Za adekvátní nástroj analýzy jsem pokládal teorii fikčních světů, jejíž představitelé obhajují autonomii fikce, současně však připouštějí rozmanitě motivovanou přítomnost aktuálních prvků ve fikčních textech. Ke zpracování protikladu aktivity a pasivity jsem se obrátil k novému institucionalismu, který si zakládá na mnohosti přístupů, aby pokryl instituce různých zájmů, kontaktů nebo zabudovaných a akceptovaných norem.

První kapitola připomenula ve dvou hlavních blocích širší kontext, který se vázal k antikomunistickému cyklu. První blok kapitoly přibližoval obecné historické pozadí, v rámci něhož vymezil tři klíčové oblasti: (a) činnost komunistů a aktivních antikomunistů na území Spojených států, (b) právní rámec a vymezené pole působnosti obou těchto skupin, (c) domácí a mezinárodní kontext nastupující studené války. Postupoval jsem tedy od aktérů a právního prostředí, které jim ne/umožňovalo prosazovat své záměry, k pohybům v mezinárodní politice. Výklad měl v několika vrstvách prokázat, že zákroky vůči komunistům probíhaly kontinuálně několik desetiletí a neméně dlouho mezi sebou aktivní antikomunisté ostře polemizovali. V textu jsem je rámcově rozdělil na zastánce antisubversivní a liberální ortodoxie – tj. aktivní antikomunisty s konzervativním a levicově-liberálním smýšlením –, byť dva krajní póly pouze naznačily rozmanitost ideového soupeření.

Druhý blok kapitoly se zaměřil na filmový průmysl ve třech bodech: (a) základní aspekty produkčního systému, (b) výzvy a vývoj Hollywoodu ve čtyřicátých a v padesátých letech, (c) činnost tamních komunistů a aktivních antikomunistů. Klasický Hollywood jsem vnímal coby vysoce standardizovanou výrobní jednotku, jež produkovala filmy za účelem dosažení zisku. Estetika se podřizovala komerčním zájmům a záměru oslovit značné množství příjemců bez ohledu na ideové nebo kulturní rozdíly. Stabilitu systému i masový vliv filmů prověřila druhá světová válka, zábava se totiž na žádost představitelů země zapojila do válečného úsilí. Text se posléze pokoušel zaznamenat ekonomické, technologické, politické i demografické výzvy, před nimiž filmový průmysl po skončení války stál. Jedné z nich – antikomunistickým opatřením – jsem věnoval samostatný výklad, abych krom jiného nastínil nestálou pozici členů CPUSA mezi filmovými pracovníky a přiblížil propracovanou součinnost aktivních antikomunistů při poválečném střetu s Hollywoodem.

Ve druhé kapitole jsem se zaměřil na kontext výroby a dosavadního myšlení o antikomunistickém cyklu. Úvodní pokus o pracovní definici antikomunistického filmu vycházel z díkce dosavadního výzkumu, nikoli již existujícího znění. První blok kapitoly sledoval výrobu antikomunistických děl ve dvou časových úsecích: (a) mezi lety 1917–1941, (b) od roku 1948 do konce padesátých let. Kladl jsem důraz na opomíjenou kontinuitu mezi oběma fázemi z hlediska distribučních strategií, svérázného zapracování boje proti komunistům do zápletek nebo diváckých ohlasů. Druhý blok kapitoly byl ve dvou částech – synchronní a diachronní – věnován zhodnocení dosavadního výzkumu antikomunistického cyklu. U soudobých textů jsem kladl důraz na pokrytí různých estetických i ideových

východisek: Spojené státy zastupoval konzervativní a levicově-liberální denní tisk, zatímco Velkou Británií a Francií respektované magazíny. Rozmanitost těchto textů stála v přímém protikladu k diachronní fázi výzkumu, která jednostranně rozvíjela levicově-liberální perspektivu, kdežto konzervativní stanoviska nebo stylistické analýzy z bádání takřka vymizely. Výzkum proto generoval stále tytéž výzkumné otázky; snažil se doložit propagandistickou funkci antikomunistického cyklu, poukázat na jeho ideovou nepatřičnost a formální všednost. Aby optimálně prokázali své zaujaté závěry, opírali se badatelé o sdílený vzorek šesti filmů, což cyklus o několika desítkách děl neúměrně zjednodušovalo.

Hypotéza o dynamickém antikomunistickém cyklu zamýšlela tento konsenzus narušit. Zpočátku jsem pojmenoval a vymezil uvedený vzorek šesti prominentních děl – klasický antikomunistický cyklus – coby badateli negativně vymezený kánon. Nejednalo se z mé strany o kategorické odmítnutí klasického antikomunistického cyklu, který opravdu sdílel některé prvky a tvořil vcelku homogenní skupinu děl. Spíše jsem se snažil připomenout, že šestičlenný vzorek nevyčerpává veškeré variace antikomunistického cyklu. Po důkladné rešerši se mi podařilo dohledat a shromáždit dalších devět děl připomínajících klasický antikomunistický cyklus, načež jsem je sjednotil pod označením filmy Red Scare. Tím se uvolnil prostor pro určení dosud přehlížených variant antikomunistického cyklu: žánrového antikomunistického cyklu a subversivního antikomunistického cyklu, jež se distancují a vydělují od filmů Red Scare. Analytická kapitola testovala tento nesoulad při aplikaci teorie fikčních světů, nového institucionalismu a některých dalších zvolených nástrojů.

Žánrový antikomunistický cyklus se přihlašoval k boji proti komunistům, činil tak ovšem formálně a nedůsledně. Přestože se fikční světy jednotlivých děl v základních aspektech – platnost gravitačních zákonů nebo absence nadpřirozených prvků – neodchýlily od aktuálně existujícího, budovaly autonomní fikční prostředí bez četných narážek na aktuální osoby nebo jevy. Snímky se nezaměřily na podrobný výklad boje proti komunistům, nýbrž lákaly na širokoúhlý formát, známé herce nebo přitažlivé lokace. K těmto titulům nešlo účinně připsat ani jednu ideovou ortodoxii, poněvadž komunisté zůstali víceméně anonymním zlem a jejich oponenti proameričtí bez zpřesňujících charakteristik. Badatelská perspektiva se musela obrátit a namísto vlažně prezentovaného antikomunismu prozkoumat formy oslovení, stylistické aspekty nebo žánrové konvence klasického Hollywoodu. Jinými slovy, analýza si měla méně všímat vnějších aspektů společenského vývoje a více vnitřních tradic filmového průmyslu. Nezarazila přítomnost mnoha různých žánrů, pakliže si každý upravil ideový rámec

podle vlastních potřeb. Kupříkladu některé filmy noir postavám komunistů jednoduše připsaly praktiky podsvětí, zatímco melodramata líčila osobní příběh uprostřed nepříznivých historických okolností. Samostatní hrdinové se aktivně přičinili o potlačení nepřátelských záměrů, aniž by vyžadovali pomoc od ideově poučenějších zástupců institucí. Uplatňovali nicméně autoritu vůči vesměs pasivním postavám z oblastí Evropy nebo Asie, kde propagovali vlastní způsob života a návod na řešení tamních obtíží s komunisty, potažmo se pasovali do rolí svědků probíhajících událostí. Opět se nejednalo o výlučnou strategii žánrového antikomunistického cyklu, obdobné konvence a stereotypy se totiž vyskytovaly dříve i později u mnoha žánrů. V případě těchto filmů šlo každopádně říci, že jejich iniciátory a klíčovými aktéry byli představitelé filmového průmyslu, nikoli politici nebo instituce.

Filmy Red Scare přistupovaly k prezentaci antikomunismu velmi pečlivě. Usilovaly o zevrubné pokrytí společenského kontextu, a proto při vytváření fikčních světů zesíleně přebíraly materiál z aktuálního světa. Zapojovaly historické protějšky, instituce a organizace; dále dbaly na přítomnost kauz, konkrétních ulic nebo budov, v nichž probíhaly aktuální jevy. Snímky byly zasazené do tehdejší současnosti a zobrazovaly výhradně činnost komunistů na území Spojených států. Zdání autenticity zabezpečily semidokumentární postupy, včetně hlasu vševědoucího vypravěče, který zpravidla náležel ke konající instituci a oproti žánrovému cyklu vstupoval do vyprávění jak na počátku filmu, tak nepravidelně v dalších minutách. Běžní občané neměli přístup k veškerým materiálům ani adekvátní antikomunistickou erudici, tudíž jejich aktivizace musela podléhat dohledu instituce. Zároveň se paradoxně vyskytovala kritika domněle lhostejných civilistů, načež se nabízelo nereflektované dilema, jak sladit pasivní úděl s pobídnutím k aktivitě. Snímky shodně propagovaly argumenty antisubversivní ortodoxie a zpravidla víceméně sdílely formální i vypravěčské strategie. Filmy Red Scare se pochopitelně podřizovaly dobovým konvencím – oblíbenému natáčení v lokacích nebo užití formálních postupů filmu noir –, nicméně v rámci antikomunistického cyklu budovaly poměrně čitelný soubor děl, který se pokoušel žánru nepodřizovat ideové vyznění. Naproti tomu měly prezentované hodnoty dopad na stylistická nebo narativní rozhodnutí. Mezi iniciátory těchto titulů se zdánlivě řadili původci antikomunistických opatření ve filmovém průmyslu, podobné soudy by však zůstaly v oblasti spekulací. Přiměřenější se zdá mluvit o množině možných aktérů, mezi něž se řadí jak tvůrci a producenti, tak politici a instituce.

Subversivní antikomunistický cyklus přebíral některé prvky předchozích dvou podskupin. Mohl se kriticky vymezit vůči filmům Red Scare nebo provádět experimenty a

zasazovat prvky boje proti komunistům do svérázně působících světů. Jinými slovy, subversivní cyklus angažovaně polemizoval s antisubversivní ortodoxií, případně se napojil na žánrový cyklus a testoval jeho možné hranice. Některé snímky nabízely hledisko liberální ortodoxie a přirozený svět, zatímco jiné přistupovaly ke konstrukci nadpřirozeného světa. Subversivní cyklus měl společné začlenění prvků, které se zdály boj proti komunistům v určitém ohledu diskreditovat. U polemických titulů se toho docílilo tematizací nezdarů a vyloženě negativních projevů při prosazování antisubversivní ortodoxie ve společnosti. V jiných případech stačilo zvolit pro antikomunismus zdánlivě nevhodný žánr – muzikál nebo romantickou komedii –, což mohlo v soudobém kontextu působit dojmem zlehčování situace. U polemických titulů se tudíž nejednalo o kritiku antikomunismu nebo pasivních civilistů, nýbrž příliš aktivních konatelů a jedné z verzí boje proti komunistům. Na úrovni aktivizace postav docházelo k okázalému obcházení institucí a autoritativních rozkazů, což hrdinům umožnilo řádně splnit vytyčené cíle. Subversivní antikomunistický cyklus lze obtížně pojímat coby jednotný soubor děl či aktérů, neb zůstal v opozici vůči něčemu a alternativní přístupy se staly jeho východiskem. Mezi klíčové aktéry a iniciátory tudíž mohli náležet jak angažovaní tvůrci a producenti u polemických titulů, tak filmaři zcela bez zájmu o politiku. Mezi původce však sotva spadali instituce nebo osoby spjaté s antisubversivní ortodoxií.

Během vypracování předložené práce vyvstala otázka, která v důsledku relativizovala adekvátnost samotného označení *antikomunistický cyklus*. Na základě pracovně vymezené definice k němu měly náležet hrané celovečerní tituly, jejichž kritika komunistického hnutí se vyjádřila explicitně. Očekávalo se, že v protikladu k nim lze vymezit implicitně antikomunistické filmy; tj. snímky, u nichž ideové přiřazení podléhalo toliko interpretaci badatele, poněvadž přímo se tyto myšlenky v díle neprezentovaly. Nicméně jakmile jsem přistoupil ke zhodnocení celého cyklu, objevily se nečekané trhliny. V některých filmech se motivacím záporných postav věnovala natolik okrajová nebo zanedbaná pozornost, že pouze mimořádně pozorný vnímatel obeznámený s aktuální encyklopedií soudobého boje proti komunistům vysledoval ideové pozadí. Kromě toho dostupné seznamy uváděly rovněž filmy bez jakýchkoli explicitně slovních vodítek. Pokládám zejména za zarážející, že mezi nimi figurují tituly všech tří vymezených skupin, včetně argumentačně rozvinutých filmů *Red Scare*. Pracovně jsem označil tyto zástupce bez slovních vodítek za netransparentní antikomunistický cyklus, kdežto zbytek děl za transparentní antikomunistický cyklus. Tato skutečnost otevírá mnoho závažných otázek: Co vedlo některé soudobé kritiky i badatele – včetně autora předložené práce – k jejich připojení mezi antikomunistický cyklus? Lze uvést

oblasti mimo jazyk a emblémy komunistického hnutí, jež pobízí vnímat dané filmy coby antikomunistické? Je možné si pod slovem *antikomunistický* v souvislosti s hraným filmem vůbec něco představit? Existuje spolehlivá hranice mezi transparentním a netransparentním?

Domnívám se, že se jedná o zásadní podnět pro další výzkum. Hypotéza o dynamickém antikomunistickém cyklu totiž vycházela z nutnosti pojmenovat a analyzovat veškeré podoby fenoménů, nikoli jen přímočaře popsitelné. Je to výzva k dalšímu otestování zažitých východisek na přehlížených zástupcích, neb právě ve zdánlivě obyčejném se nachází nenadálé podněty. Nabízí se několik možných výstupů. Lze si představit dosud nemyslitelné přiblížení antikomunistického cyklu k filmům jako *V pravé poledne* nebo *Na sever severozápadní linkou*. Úvahy o explicitním a implicitním se začnou doplňovat, místo aby se stavěly jedna proti druhé. Nelze vyloučit ani budoucí opuštění obratu *antikomunistický cyklus*, který přestane sloužit potřebám výzkumu. Rozpaky nad tímto spojením naznačí prostý pokus: když se vyjme předpona prvního slova a nahradí výraz *film* za *cyklus*, zůstane *komunistický film*. Nabízí se otázka, jak jej definovat, nyní bez ohledu na kontext, do něhož je vnesen. Podle všeho totiž nestačí přihlášení ke klasikům komunistického učení nebo shrnutí jejich základních tezí. Výzkum antikomunistického cyklu by měl pohlédnout kriticky na nečekanou neurčitost vlastního předmětu zájmu. Domnívám se, že dosud nepřišla badatelům na mysl právě proto, že nevzali v potaz dynamiku antikomunistického cyklu a jeho různé podoby. Rozsah magisterské práce nicméně neumožňoval věnovat se těmto jevům zevrubně.

Předložený text pragmaticky nezohlednil ani některé další nabízené kontexty. Klíčovým omezením předložené práce zůstala absence primárních pramenů a archivního výzkumu. Text s ohledem na zvolené téma rovněž nenabídl žádné srovnání se srovnatelnými filmy počátku studené války, které vznikly mimo Spojené státy; přinejmenším britské antikomunistické tituly přitom vybízí ke komparaci.⁴⁴⁷ Bez patřičné jazykové výbavy a znalosti reálií mi nepřipadalo korektní hodnotit kupříkladu iránské nebo indonéské antikomunistické filmy, byť se současně domnívám, že synchronní fáze myšlení o antikomunistickém cyklu by měla více akcentovat texty mimo Spojené státy: přítomný britský a francouzský vzorek toliko naznačil potenciál. Byť jsem odkazoval na některé finské, brazilské nebo švédské texty, jednalo se o omezený vzorek pramenů, které byly konzultovány

⁴⁴⁷ Dosud se jim podrobně věnoval Tony Shaw: *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus*, London – New York: I. B. Tauris 2006. Srov. Tony Shaw: Early Warnings of the Red Peril: A Pre-History of Cold War British Cinema, 1917–1939. *Film History* 14, 2002, č. 3, s. 354–368.

s odborníky nebo rodilými mluvčími. Jsem přesvědčen, že případová studie přijetí antikomunistického cyklu v libovolné evropské zemi by velmi přispěla k dosavadnímu výzkumu a zpřesnila poznání. Předložená práce okrajově poukazovala na zahraniční odezvy a místní omezení, uvedené otázky však přesahovaly původní zadání i badatelské možnosti.

Omezený rozsah dále zabránil pojmut soudobé hollywoodské filmy o Korejské válce. Zpravidla se řadily mimo antikomunistický cyklus, byť jej doplňovaly a sledovanou různost dále prověřovaly. Velkým příslibem se jeví televizní, dokumentární a osvětová antikomunistická tvorba padesátých let, k jejímuž patřičnému zhodnocení jsem ovšem neměl patřičný přístup.⁴⁴⁸ Ohraničení antikomunistického cyklu koncem padesátých let neumožnilo vnést do debaty tituly počátku šedesátých let, mezi nimiž by čněl film *Mandžuský kandidát* (1962), který rozvinul východiska subversivního antikomunistického cyklu. Četné studie o uvedeném snímku se paradoxně zdráhaly zmínit slovo *antikomunistický* coby nepřímý důsledek zmatení pojmů v bádání o antikomunistickém cyklu.⁴⁴⁹ Výzkum totiž mylně kladl rovnítko mezi *přímočarý* nebo *triviální* a *antikomunistický*, což při opuštění prominentního vzorku a zohlednění dynamiky cyklu neobstálo. Ani s počátkem šedesátých let by nebyl problém vyhledat filmy Red Scare; kupříkladu středometrážní snímek *Red Nightmare* (1962) líčil obrysy nástupu sovětského zřízení ve Spojených státech, k němuž by se postupně dospělo zásluhou nezodpovědného a prchlivého jednání jednotlivců. A pochopitelně ani žánrový

⁴⁴⁸ K filmům o Korejské válce píše např. Paul M. Edwards: *A Guide to Films on the Korean War*, Westport – London: Greenwood Press 1997. Robert J. Lentz: *Korean War Filmography: 91 English Language Features through 2000*, Jefferson – London: McFarland & Company 2003. Judith Keene: Cinema and Prosthetic Memory: The Case of the Korean War. *Portal: Journal of Multidisciplinary International Studies* 7, 2010, č. 1, s. 1–18. Televizní, dokumentární a osvětovou antikomunistickou tvorbu ve Spojených státech připomíná J. Fred MacDonald: *Television and the Red Menace: The Video Road to Vietnam*, New York: Praeger 1985, s. 1–146. Thomas Doherty: *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*, New York: Columbia University Press 2003. Joyce A. Evans: *Celluloid Mushroom Clouds: Hollywood and the Atomic Bomb*, Oxford: Westview Press 1998. Melvin E. Matthews: *Duck and Cover: Civil Defense Images in Film and Television from the Cold War to 9/11*, Jefferson – London: McFarland & Company 2012, s. 11–110. Michal Ulvr: *Nukleární společnost ve Spojených státech amerických (1945–1964)*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2014, s. 97–159.

⁴⁴⁹ Kevin Ohi: Of Red Queens and Garden Clubs: The Manchurian Candidate, Cold War Paranoia, and the Historicity of the Homosexual. *Camera Obscura* 20, 2005, č. 1, s. 148–183. Susan L. Carruthers: 'The Manchurian Candidate' (1962) and the Cold War Brainwashing Scare. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 18, 1998, č. 1, s. 75–94. Srov. Jonathan Rosenbaum: New Hollywood and the Sixties Melting Pot. In: Thomas Elsaesser – Alexander Horwatz – Noel King (eds.): *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, s. 140, který zmatení identit v uvedeném filmu dokonce neváhá srovnat s postupy snímku *Loni v Marienbadu* (1961), což by v diachronní fázi myšlení o antikomunistickém cyklu bylo nepředstavitelné.

antikomunistický cyklus v dalším desetiletí neodezněl, jak potvrzovaly například filmy *The Secret Ways* (1961) nebo *Escape from East Berlin* (1962).⁴⁵⁰

V souvislosti s tím se nabízí otázka, zda lze zjištěné poznatky zobecnit, případně dále aplikovat. Zobecnění mi připadá ošidné, neboť kontext a souhra všech aktérů v pozadí antikomunistického cyklu zůstaly v leccems unikátní. Přinejmenším navržená kategorizace by se ovšem mohla dále testovat. Předpokládám totiž, že mnohé částečně nebo zcela politicky motivované cykly mohly obsahovat oblast: (a) žánrovou, (b) prezentující dominantní či oficiální výklad, (c) vůči těmto hodnotám subversivní. Jakožto příklad lze uvést již zmíněné prosovětské hrané filmy vyrobené ve Spojených státech během druhé světové války. Pokryly by podskupiny (a) i (b), přičemž do první by náležely mj. filmy *Three Russian Girls* (1943) a *Miss V from Moscow* (1942), zatímco do druhé snímek *Mission to Moscow*. Jelikož badatelé v textech o těchto filmech neuvedli, na základě jakých pozorování řadili mezi prosovětskou produkci maximálně sedm titulů, nepřekvapilo by objevení dosud pozapomenutých děl.⁴⁵¹ Nejistota kolem přítomnosti třetí podskupiny nepřímě prozrazuje, jak relativní se zdá oblast subversivní; může se totiž zdánlivě překrývat s žánrovou nebo k ní v cyklu vůbec nemusí dojít. Subversivní podskupina si tím spíše žádá pečlivé a srozumitelné vymezení s ohledem na znalost kontextu, byť matematicky přesné formulace lze sotva dosáhnout.

Skeptičtěji se stavím k úsilí provádět aktualizace a docházet k nepříliš duchaplným analogiím.⁴⁵² Spíše než klást mnohdy násilná rovnítka mezi rétoriku padesátých a nultých let mi připadá produktivní se tázat, jak se rozvinuly postupy, o něž se antikomunistický cyklus

⁴⁵⁰ Produkční historii filmu *Red Nightmare* zpracoval Michael J. Jackson: *Red Nightmare: Asleep with the Defense Department*. *Jump Cut* 2, 1975, č. 9, s. 16–17. Srov. Christopher Sharrett: *Jack Webb and the Vagaries of Right-Wing TV Entertainment*. *Cinema Journal* 51, 2012, č. 4, s. 167. Snímky *The Secret Ways* a *Escape from East Berlin* popularizačně přibližuje Michael Barson – Steven Heller: *Red Scared!: The Commie Menace in Propaganda and Popular Culture*, San Francisco: Chronicle Books 2001, s. 82–83.

⁴⁵¹ Dotyčných sedm se uvádí nedůsledně (řazeno abecedně, v závorce rok uvedení i při opakované zmínce): *The Boy From Stalingrad* (1943), *Counter-Attack* (1945), *Miss V from Moscow* (1942), *Mission to Moscow* (1943), *The North Star* (1943), *Song Of Russia* (1944), *Three Russian Girls* (1943). Např. Harlow Robinson: *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image*, Boston: Northeastern 2007, s. 115–127. Andrei Cojoc: *The Message of American Pro-Soviet Movies during World War II – The North Star, Song of Russia, Mission to Moscow*. *Journal of Global Politics and Current Diplomacy* 1, 2013, č. 1, s. 91–104. Srov. Amy Dunkleberger – Patricia King Hanson (eds.): *AFI: Volume F4: Catalog of Motion Pictures Produced in the United States: Feature Films, 1941–1950*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1999, s. 975, který naznačuje, že budoucí výzkum by měl prověřit, zda tradované počty souhlasí a jak se k nim dospělo.

⁴⁵² Úsilí nacházet souvislosti mezi aktivním antikomunismem padesátých a produkcí nultých let zamýšlí např. Melvin E. Matthews Jr.: *Hostile Aliens, Hollywood and Today's News: 1950s Science Fiction Films and 9/11*, New York: Algora Publishing 2007, s. 107–152. Wheeler Winston Dixon: *Visions of the Apocalypse: Spectacles of Destruction in American Cinema*, London – New York: Wallflower Press 2003, s. 68.

opíral. Ten se vyznačoval značnou pružností při proplétání fikce s aktuálně existujícím, potažmo nečekaným vstupem nadpřirozených prvků. Hollywoodská produkce v dalších desetiletích pochopitelně neopustila referování k aktuálním událostem ani k historickým protějškům. Namísto toho projevovala neobyčejnou vynalézavost při jejich zapracování. Omezím se pouze na případ vstupu fikčních entit do found footage materiálů a naopak. Proniknutí postav do nonfikčních záznamů testoval kupříkladu film *Forrest Gump* (1994), jehož protagonista a herec Tom Hanks se zásluhou nákladných vizuálních efektů ocitl v soudobé debatě s Johnem Lennonem. Hudebník se stal nezprostředkovanou součástí světa filmu, aniž by tvůrci museli sáhnout po nesouvisejících materiálech. Krátký výskyt z kontextu vytržených záznamů může fikci obohatit, jak se pokusily doložit například filmy *Bitevní loď* (2012), *Total Recall* (2012), *Pacific Rim – Útok na Zemi* (2013) nebo *Red 2* (2013). Ve všech se objevil vteřinový found footage záznam prezidenta Baracka Obamy, který se od konvenčních prostřihů na osobnost či událost lišil ponecháním původní zvukové stopy a někdy též aktualizované zpravodajské lišty v dolním rámu. Zmíněné filmy, z nichž některé vyprávěly o zániku aktuálně existujících civilizačních hodnot, tedy do vesměs nadpřirozených světů nenápadně vnesly všední informace aktuálního světa zpravodajských kanálů. Nutno dodat, že ani jeden uvedený film tím nenarušil hladké zprostředkování fikce, což prokazuje vyspělost postupů, které stojí za pozorování ve vztahu k jejich budoucímu uplatnění.⁴⁵³

V krajním případě mohla aktuální osoba z found footage materiálů paradoxně působit stylizovaně. Černobílý hraný film *Dobrou noc a hodně štěstí* (2005) rekonstruoval spor senátora Josepha McCarthyho s televizní stanicí společnosti CBS. Senátor v archivních materiálech během několika okamžiků na dálku komunikuje s protagonistou v televizním studiu, což působilo natolik přesvědčivě, že si publikum při kontrolní projekci stěžovalo na přehrávání domnělého herce v roli senátora McCarthyho.⁴⁵⁴ Hrané filmy, jež se věnovaly poválečným antikomunistickým opatřením, měly přirozeně sklon všemožně kombinovat prvky aktuálního světa s fikcí. Například úvodní found footage záběry ve snímku *Hon na*

⁴⁵³ Vizuální efekty ve filmu *Forrest Gump* přibližuje např. David Kronke: Movie Puts the Unreal Into Newsreels, Using Effects with Eerie Implications. *The Baltimore Sun*. Dostupný na WWW: <http://articles.baltimoresun.com/1994-07-06/features/1994187015_1_forrest-gump-robert-zemeckis-tom-hanks> [vyšlo 6. 7. 1994; cit. 1. 8. 2015]. Přítomnost prezidenta Obamy v uvedených filmech zmiňuje Asawin Suebsaeng: How Obama and The NSA Are Being Used To Promote Bruce Willis' New Movie. *Mother Jones*. Dostupný na WWW: <<http://www.motherjones.com/mixed-media/2013/07/red-2-bruce-willis-obama-nsa-ad-snowden>> [vyšlo 17. 7. 2013; cit. 1. 8. 2015].

⁴⁵⁴ O McCarthyho a divácích filmu *Dobrou noc a hodně štěstí* píše Sukhdev Sandhu: When Television Took a Stand. *The Telegraph*. Dostupný na WWW: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3650203/When-television-took-a-stand.html>> [vyšlo 17. 7. 2013; cit. 1. 8. 2015].

čarodějnice (1994) spojily v jedné montáži výslechy před HUAC se soudobými televizními pořady o nadpřirozených jevech. Vypravěč posléze seriózně informoval o záměru Sněmovního výboru pro čarodějnictví odhalit prudký nárůst magie ve filmovém průmyslu. Mnoho těchto děl stavělo do popředí mocenské struktury. Působení institucí se od šedesátých let dotýkala – a mnohdy značně polemicky – stále podstatnější část hollywoodské produkce. Domnívám se, že tematizovaný vliv institucí na rozhodování jednotlivce se nevyčerpal představeným cyklem, který by mohl přinést podněty do obecněji založené debaty.⁴⁵⁵

Antikomunistické filmy ve Spojených státech nadále vznikají a svérázně mutují. Reagují totiž na odlišnou situaci v mezinárodní politice: například snímek *Rudý úsvit: Nová krev* (2012) měl původně pojednávat o napadení Spojených států komunisty ovládanou Čínou, nicméně po protestech tamních představitelů došlo k pragmatické záměně za Korejskou lidově demokratickou republiku (조선민주주의인민공화국, dále KLRD), do níž Hollywood nevyvážel žádné filmy.⁴⁵⁶ Představitelé KLRD se vyslovili teprve vůči filmu *The Interview* (2014), jehož uvedení narušila hrozba teroristických útoků. Studio Sony Pictures následně zrušilo datum oficiální premiéry, aby po kritice odkladu ze strany prezidenta Obamy vzalo rozhodnutí zpět a snímek za velkého zájmu uvedlo. Mediální pozornost pomohla, film vykázal mimořádný zisk z legálních stahovacích serverů a jihokorejský aktivista vyslal vzduchem balony s filmem na území KLRD. Bláznivá komedie vypráví o dvou žurnalistech, kteří dostanou od CIA rozkaz spáchat během smlouvaného rozhovoru atentát na vůdce KLRD Kim Čong-una. Opět je možné se ptát, nakolik je dnes boj proti komunistům v Hollywoodu stabilním a relevantním zdrojem k dosažení zisků, nehledě na nestabilní analogie.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ O institucích ve vztahu k narušení rodiny píše např. Kirsten Moana Thompson: *Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the Millennium*, Albany: State University of New York Press 2007, s. 1–28, 127–144. Instituce ve vztahu ke konspiračním teoriím a oblastem zahraniční politiky řeší např. Gordon B. Arnold: *Conspiracy Theory in Film, Television, and Politics*, Westport: Praeger 2008, s. 133–172. Ian Scott: *American Politics in Hollywood Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, s. 137–157, 190–217. Instituce ve vztahu k vymáhání spravedlnosti nahlíží např. Michael Asimow – Shannon Mader: *Law and Popular Culture: A Course Book*, New York: Peter Lang 2004.

⁴⁵⁶ Edward Jay Epstein: *Ekonomika Hollywoodu: Skrytá finanční realita v pozadí filmů*, Praha: Mladá fronta 2013, s. 151. Srov. Bryn Upton: *Hollywood and the End of the Cold War: Signs of Cinematic Change*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2014, s. 17–38, který na příkladu filmů se superhrdiny přibližuje obtížné hledání nepřítele v současné hollywoodské kinematografii.

⁴⁵⁷ Reflexi kauzy na českých zpravodajských serverech v klíčových zvratech přináší – pšt: KLRD hrozí Američanům odvetou. Film o atentátu na Kim Čong-una označila za válečný akt. *iHNed.cz*. Dostupný na WWW: <<http://zahranicni.ihned.cz/amerika-usa/c1-62418410-severni-korea-kim-cong-un-film-interview-atentat-valka-usa>> [vyšlo 26. 6. 2014; cit. 1. 8. 2015]. mlb: Vražda Kim Čong-una do kin nepůjde. Zarazila ji hrozba terorismu. *iDNES.cz*. Dostupný na WWW: <http://zpravy.idnes.cz/the-interview-se-odklada-kvuli-vyhruzkam-fjm-/zahranicni.aspx?c=A141217_230245_zahranicni_mlb> [vyšlo 17. 12. 2014; cit. 1. 8. 2015]. ČTK – kaš: Stáhnout film The Interview kvůli vydírání hackery byla chyba, řekl Obama. *iHNed.cz*. Dostupný na WWW: <<http://zahranicni.ihned.cz/amerika-usa/c1-63283360-stahnout-film-the-interview-kvuli-vydirani>>

Závěr zahájilo zdánlivě riskantní poměřování filmů *Rudí* a *Librianna, Bitch of the Black Sea*. Velkorozpočtové melodrama herce a režiséra Warrena Beattyho analýzám patrně neunikne, aniž by se muselo nutně jednat o perspektivu antikomunismu, zatímco nízkorozpočtový pornofilm s anonymním štábem k analýzám pochopitelně nesvádí. Předložená práce se pokoušela – s trochou nadsázky a při zachování příkladu – bez předsudků umístit do jednoho textu jak držitele Oscara, tak tvůrce zapomenutého pornofilmu a klást si u obou tytéž otázky. Tři sdílené oblasti, na nichž stála analytická kapitola, jsem totiž nacházel v různých variacích u mnoha děl bez ohledu na rozpočet, žánr nebo věhlas. Uvedená témata pochopitelně nezamýšlím označit za jediné vhodné perspektivy; součástí navržené hypotézy o dynamickém antikomunistickém cyklu zůstala možnost klást si jiné otázky nebo posouvat úvahy o jednotlivém členění, aniž by se tím předložený model automaticky popřel. Nabídl jsem toliko jednu interpretaci z mnoha možných. Současně mi záleželo na tom, abych téma neobral o političnost, jež se k němu váže. Předložený text neměl v úmyslu sledovat výhradně styl a narativní výstavbu, nýbrž se těmito východisky inspirovat a bez moralizování připomínat ideový povlak antikomunistického cyklu, který mi připadá nemístné opomenout.

Záměrně jsem analyzované filmy nevystavoval hodnotícím soudům mimo tří zvolené perspektivy výzkumu. Nadhled nad citlivým tématem mi umožnila zvolená metodologie. Jestliže tedy v předposlední větě zmíním, že výzkum antikomunistického cyklu může přinést inspirativní závěry, neuvádím úmyslně v jakém přesně smyslu. Kdyby několik čtenářů nezávisle na sobě dospělo k odlišným vnuknutím, práce plně dostála své výchozí hypotéze.

[hackery-byla-chyba-rekl-obama](http://www.lidovky.cz/hackery-byla-chyba-rekl-obama)> [vyšlo 19. 12. 2014; cit. 1. 8. 2015]. ČTK – Lidovky.cz: Osud The Interview: Film, v němž zabijí Kima, nakonec půjde do kin. *Lidovky.cz*. Dostupný na WWW: <http://www.lidovky.cz/komedie-the-interview-o-kim-cong-unovi-pujde-nakonec-v-usa-do-kin-pwx-/zpravy-svet.aspx?c=A141223_195118_ln_zahranici_ele> [vyšlo 23. 12. 2014; cit. 1. 8. 2015]. ČTK – Novinky: Komédie o Kim Čong-unovi se stala nejstahovanějším filmem v dějinách. *Novinky.cz*. Dostupný na WWW: <<http://www.novinky.cz/kultura/357349-komedie-o-kim-cong-unovi-se-stala-nejstahovanejsim-filmem-v-dejinach.html>> [vyšlo 29. 12. 2014; cit. 1. 8. 2015]. ert: Na KLDR pršely DVD s filmem The Interview, aktivisté poslali i dolary. *iDNES.cz*. Dostupný na WWW: <http://zpravy.idnes.cz/fbi-obvinila-kladr-z-utoku-Oho-/zahranicni.aspx?c=A141219_191252_zahranicni_mlb> [vyšlo 17. 4. 2015; cit. 1. 8. 2015].

Seznam použitých zkratk:

AFI	Americký filmový institut (<i>American Film Institute</i>)
ARI	Institut pro výzkum publika (<i>The Audience Research Institute</i>)
CBS	<i>Columbia Broadcasting System</i>
CCC	Katolické filmové centrum (<i>Centro Cattolico Cinematografico</i>)
CIA	Ústřední zpravodajská služba (<i>Central Intelligence Agency</i>)
CPA	Komunistická politická asociace (<i>Communist Political Association</i>)
CPUSA	Komunistická strana Spojených států amerických (<i>Communist Party of the United States of America</i>)
DKP	Dánská komunistická strana (<i>Danmarks Kommunistiske Parti</i>)
FBI	Federální úřad pro vyšetřování (<i>Federal Bureau of Investigation</i>)
HUAC	Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti (<i>House Committee on Un-American Activities</i>)
IRC	Mezinárodní záchranný výbor (<i>International Rescue Committee</i>)
IWW	Průmysloví dělníci světa (<i>Industrial Workers of the World</i>)
KGB	Výbor státní bezpečnosti (<i>Комитет государственной безопасности</i>)
KSČ	Komunistická strana Československa
KLDR	Korejská lidově demokratická republika (<i>조선민주주의인민공화국</i>)
KSSS	Komunistická strana Sovětského svazu (<i>Коммунистическая партия Советского Союза</i>)
MPA	Aliance filmového průmyslu pro zachování amerických hodnot (<i>Motion Picture Alliance for the Preservation of the American Ideals</i>)
MPAA	Sdružení filmových producentů (<i>Motion Picture Association of America</i>)
MPEA	Sdružení amerického filmového exportu (<i>Motion Picture Export Association</i>)

MPPDA	Sdružení amerických filmových producentů a distributorů (<i>Motion Picture Producers and Distributors of America</i>)
NASA	Národní úřad pro letectví a kosmonautiku (<i>National Aeronautics and Space Administration</i>)
NATO	Severoatlantická aliance (<i>North Atlantic Treaty Organization</i>)
OPC	Zámořský tiskový klub Spojených států (<i>Overseas Press Club of America</i>)
OSN	Organizace spojených národů (<i>United Nations</i>)
OSS	Úřad pro strategické služby (<i>Office of Strategic Services</i>)
OWI	Úřad pro válečné informace (<i>The United States Office of War Information</i>)
PCI	Italská komunistická strana (<i>Partito Comunista Italiano</i>)
SACB	Kontrolní rada pro subversivní akvivity (<i>Subversive Activities Control Board</i>)
SPA	Americká socialistická strana (<i>Socialist Party of America</i>)
SSSR	Svaz sovětských socialistických republik (<i>Союз Советских Социалистических Республик</i>)
SWG	Sdružení filmových scenáristů (<i>Screen Writers Guild</i>)
USA	Spojené státy americké (<i>United States of America</i>)
WPA	Dělnická strana Ameriky (<i>Workers Party of America</i>)

Seznam citovaných filmů:

Žánrový antikomunistický cyklus

Arctic Flight (1952; Lew Landers /USA/)

Assignment – Paris (1952; Phil Karlson, Robert Parrish /USA/)

Beast of Budapest, The (1958; Harmon Jones /USA/)

Big Lift, The (1950; George Seaton /USA/)

Blood Alley (1955; John Wayne, William A. Wellman /USA/)

Bullet for Joey, A (1955; Lewis Allen /USA/)

Captain Scarface (1953; Paul Guilfoyle /USA/)

Diplomatic Courier (1952; Henry Hathaway /USA/)

Escape from Terror (aka Flugten til Danmark, 1955; Jackie Coogan /Dánsko – USA/)

Guerrilla Girl (1953; John Christian /USA/)

Guilty of Treason (1950; Felix E. Feist /USA/)

Hell and High Water (1954; Samuel Fuller /USA/)

Hong Kong Confidential (1958; Edward L. Cahn /USA/)

China Gate (1957; Samuel Fuller /USA/)

Iron Curtain, The (1948; William A. Wellman /USA/)

Jet Pilot (1957; Josef von Sternberg /USA/)

Journey, The (1959; Anatole Litvak /USA/)

Journey to Freedom (1957; Robert C. Dertano /USA/)

Jump Into Hell (1955; David Butler /USA/)

Love Is a Many-Splendored Thing (1955; Henry King /USA/)

Man on a Tightrope (1953; Elia Kazan /USA/)

Night People (1954; Nunnally Johnson /USA/)

Operation Manhnunt (1954; Jack Alexander /USA/)

Peking Express (1951; William Dieterle /USA/)

Port of Hell (1954; Harold D. Schuster /USA/)

Red Danube, The (1949; George Sidney /USA/)

Red Snow (1952; Harry S. Franklin, Boris Petroff /USA/)

Savage Drums (1951; William Berke /USA/)

Savage Mutiny (1953; Spencer Gordon Bennet /USA/)

Sickle or the Cross, The (1949; Frank R. Strayer /USA/)

Sofia (1948; John Reinhardt /USA/)

Soldier of Fortune (1955; Edward Dmytryk /USA/)

State Department: File 649 (1949; Sam Newfield /USA/)

Steel Fist, The (1952; Wesley Barry /USA/)

Stopover Tokyo (1957; Richard L. Breen /USA/)

Tangier Incident (1953; Lew Landers /USA/)

Target Hong Kong (1952; Fred F. Sears /USA/)

Tokyo File 212 (1951; Dorrell McGowan, Stuart E. McGowan /Japonsko – USA/)

World for Ransom (1954; Robert Aldrich /USA/)

Yank in Indo-China, A (1952; Wallace Grissell /USA/)

Filmy Red Scare

Atomic City, The (1952; Jerry Hopper /USA/)

Big Jim McLain (1952; Edward Ludwig /USA/)

FBI Story, The (1959; Mervin LeRoy /USA/)

5 Steps to Danger (1957; Henry S. Kesler /USA/)

I Married a Communist (aka *The Woman on Pier 13*, 1949; Robert Stevenson /USA/)

I Was a Communist for the FBI (1951; Gordon Douglas /USA/)

Invasion USA (1952; Alfred E. Green /USA/)

My Son John (1952; Leo McCarey /USA/)

Project X (1949; Edward Montagne /USA/)

Red Menace, The (1949; R. G. Springsteen /USA/)

Security Risk (1954; Harold D. Schuster /USA/)

Shack Out on 101 (1955; Edward Dein /USA/)

Thief, The (1952; Russell Rouse /USA/)

Walk a Crooked Mile (1948; Gordon Douglas /USA/)

Walk East on Beacon! (1952; Alfred L. Werker /USA/)

Subversivní antikomunistický cyklus

Anastasia (1956; Anatole Litvak /USA/)

Fearmakers, The (1958; Jacques Tourneur /USA/)

Fountainhead, The (1949; King Vidor /USA/)

Flying Saucer, The (1950; Mikel Conrad /USA/)

Girl in the Kremlin, The (1957; Russell Birdwell /USA/)

No Time for Flowers (1952; Don Siegel /USA/)

Pickup on South Street (1953; Samuel Fuller /USA/)

Quiet American, The (1958; Joseph L. Mankiewicz /USA/)

Rack, The (1956; Arnold Laven /USA/)

Red Planet Mars (1952; Harry Horner /USA/)

Silk Stockings (1957; Rouben Mamoulian /USA/)

Spy in the Sky! (1958; W. Lee Wilder /USA – Velká Británie/)

Storm Center (1956; Daniel Taradash /USA/)

Three Brave Men (1956; Philip Dunne /USA/)

Trial (1955; Mark Robson /USA/)

Whip Hand, The (1951; William Cameron Menzies /USA/)

Ostatní citované filmy a seriály

49th Man, The (1953; Fred F. Sears /USA/)

Alaska Patrol (1949; Jack Bernhard /USA/)

Alfa 07 (Alpha 0.7 – Der Feind in dir, 2010; Marc Rensing /Německo/)

Atomic Kid, The (1954; Leslie H. Martinson /USA/)

Beau Geste (1939; William A. Wellman /USA/)

Bitevní lod' (Battleship, 2012; Peter Berg /USA/)

Black Fury (1935; Michael Curtiz /USA/)

Blockade (1938; William Dieterle /USA/)

Bolshevism on Trial (1919; Harley Knoles /USA/)

Boy From Stalingrad, The (1943; Sidney Salkow /USA/)

Bride and the Beast, The (1958; Adrian Weiss /USA/)

Comrade X (1940; King Vidor /USA/)

Confessions of a Nazi Spy (1939; Anatole Litvak /USA/)

Counter-Attack (1945; Zoltan Korda /USA/)

Dangerous Hours (1920; Fred Niblo /USA/)

Desatero přikázání (The Ten Commandments, 1956; Cecil B. DeMille /USA/)

Děti velké revoluce (Orphans of the Storm, 1921; D. W. Griffith /USA/)

Diktátor (The Great Dictator, 1940; Charles Chaplin /USA/)

Dobrou noc a hodně štěstí (Good Night, and Good Luck., 2005; George Clooney /USA/)

Doktor Živago (Doctor Zhivago, 1965; David Lean /USA/)

Dopis Eliovi (A Letter to Elia, 2010; Kent Jones, Martin Scorsese /USA/)

Dům na 92. ulici (The House on 92nd Street, 1945; Henry Hathaway /USA/)

Džentlemanská dohoda (Gentleman's Agreement, 1947; Elia Kazan /USA/)

Eternal City, The (1923; George Fitzmaurice /USA/)

Fighting Youth (1935; Hamilton MacFadden /USA/)

Forrest Gump (1994; Robert Zemeckis /USA/)

Gabriel Over the White House (1933; Gregory La Cava /USA/)

Gilmorova děvčata (Gilmore Girls, 2000/07; Jamie Babbit, Amy Sherman-Palladino, Chris Long aj. /USA/)

He Stayed for Breakfast (1940; Alexander Hall /USA/)

Hitler Gang, The (1944; John Farrow /USA/)

Hitler's Children (1943; Edward Dmytryk, Irving Reis /USA/)

Hollywood on Trial (1976; David Helpern /USA/)

Hon na čarodějnice (Witch Hunt, 1994; Paul Schrader /USA/)

I Led 3 Lives (1953/56; Herbert L. Strock, Henry S. Kesler, Eddie Davis aj. /USA/)

Interview (The Interview, 2014; Evan Goldberg, Seth Rogen /USA/)

Invaze lupičů těl (Invasion of the Body Snatchers, 1956; Don Siegel /USA/)

It Can't Happen Here (nerealizováno)

Kispus (1956; Erik Balling /Dánsko/)

Král a já (The King and I, 1956; Walter Lang /USA/)

Křížový výslech (Crossfire, 1947; Edward Dmytryk /USA/)

Libej mne až k smrti (Kiss Me Deadly, 1955; Robert Aldrich /USA/)

Librianna, Bitch of the Black Sea (1979; ?)

Loni v Marienbadu (L'année dernière à Marienbad, 1961; Alain Resnais /Francie – Itálie/)

Lost Continent (1951; Sam Newfield /USA/)

Macbeth (1948; Orson Welles /USA/)

Malý Cézar (Little Caesar, 1931; Mervyn LeRoy /USA/)

Mandžuský kandidát (The Manchurian Candidate, 1962; John Frankheimer /USA/)

Miss V From Moscow (1942; Albert Herman /USA/)

Mission to Moscow (1943; Michael Curtiz /USA/)

My Official Wife (1914; James Young /USA/)

Na sever severozápadní linkou (North by Northwest, 1959; Alfred Hitchcock /USA/)

Nejlepší léta našeho života (The Best Years of Our Lives, 1946; William Wyler /USA/)

Nemocnice (The Hospital, 1971; Arthur Hiller /USA/)

Ninočka (Ninotchka, 1939; Ernst Lubitsch /USA/)

North Star, The (1943; Lewis Milestone /USA/)

Obnažené město (The Naked City, 1948; Jules Dassin /USA/)

Okno do dvora (Rear Window, 1954; Alfred Hitchcock /USA/)

Oliver Stone: Neznámé dějiny Spojených států (The Untold History of the United States, 2012; Oliver Stone /USA/)

Ostrov ztroskotaných (Sinners in Paradise, 1938; James Whale /USA/)

Pacific Rim – Útok na zemi (Pacific Rim, 2013; Guillermo del Toro /USA/)

Pan Smith přichází (Mr. Smith Goes to Washington, 1939; Frank Capra /USA/)

Plavci na Volze (The Volga Boatman, 1926; Cecil B. DeMille /USA/)

Portrait of an American Communist (nerealizováno)

Pryč od minulosti (Out of the Past, 1947; Jacques Tourneur /USA/)

Public Deb No. 1 (1940; Gregory Ratoff /USA/)

Rebel bez příčiny (Rebel Without a Cause, 1955; Nicholas Ray /USA/)

Red 2 (2013; Dean Parisot /USA/)

Red Hollywood (1996; Noël Burch, Thom Andersen /USA/)

Red Pawn (nerealizováno)

Red Salute (1935; Sidney Lanfield /USA/)

Rocket Attack USA (1961; Barry Mahon /USA/)

Rudí (Reds, 1981; Warren Beatty /USA/)

Rudý úsvit: Nová krev (Red Dawn, 2012; Dan Bradley /USA/)

Santa si podmaňuje martány (Santa Claus Conquers the Martians, 1964; Nicholas Webster /USA/)

Sky Liner (1949; William Berke /USA/)

Song of Russia (1944; Gregory Rattof /USA/)

Soviet (nerealizováno)

Spooks Run Wild (1941; Phil Rosen /USA/)

Stalo se jedné noci (It Happened One Night, 1934; Frank Capra /USA/)

Star Trek IV: Cesta domů (Star Trek IV: The Voyage Home, 1986; Leonard Nimoy /USA/)

Suddenly! (Suddenly, 1954; Lewis Allen /USA/)

Sůl země (Salt of the Earth, 1954; Herbert J. Biberman /USA/)

Tajemný Mr. O' Hara (The General Died at Dawn, 1936; Lewis Milestone /USA/)

Tender Comrade (1943; Edward Dmytryk /USA/)

Three Russian Girls (1943; Henry S. Kesler, Fedor Ozep /USA/)

Tobor the Great (1954; Lee Sholem /USA/)

Total Recall (2012; Len Wiseman /USA/)

U nás se to stát nemůže (Sant händer inte här, 1950; Ingmar Bergman /Švédsko/)

Uncertain Glory (1944; Raoul Walsh /USA/)

Up Until Now (nerealizováno)

V newyorském přístavu (Dead End, 1937; William Wyler /USA/)

V pravé poledne (High Noon, 1952; Fred Zinnemann /USA/)

V přístavu (On the Waterfront, 1954; Elia Kazan /USA/)

Veřejný nepřítel (The Public Enemy, 1931; William A. Wellman /USA/)

Viva Zapata! (1952; Elia Kazan /USA/)

Vládní prohlášení (State of the Union, 1948; Frank Capra /USA/)

Všichni královi muži (All the King's Men, 1949; Robert Rossen /USA/)

Výlet do přírody (Partie de campagne, 1936; Jean Renoir /Francie/)

Zakázané hry (Jeux interdits, 1952; René Clément /Francie/)

Zjizvená tvář (Scarface, 1932; Howard Hawks, Richard Rosson /USA/)

Zrodila se hvězda (A Star Is Born, 1954; George Cukor /USA/)

Zrození národa (The Birth of a Nation, 1915; D. W. Griffith /USA/)

Ztřeštěná (The Mad Miss Manton, 1938; Leigh Jason /USA/)

Seznam použité literatury:

Sekundární literatura:

Adair, Gene: *Alfred Hitchcock: Filming Our Fears*, Oxford – New York: Oxford University Press 2002.

Adams, Jefferson: *Strategic Intelligence in the Cold War and Beyond*, London – New York: Routledge 2014.

Ahonen, Kimmo: *Kylmän sodan pelkoja ja fantasioita: Muukalaisten invaasio 1950 – luvun yhdysvaltalaisessa tietiselokuvassa*, Turku: Turun yliopisto 2013.

Altman, Rick: *The American Film Musical*, Bloomington: Indiana University Press 1987.

Altman, Rick: *Film/Genre*, London: British Film Institute 1999.

Andersen, Thom; Burch, Noël: *Les communistes de Hollywood: Autre chose que des martyrs*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle 1994.

Andersson, Lars Gustaf; Hedling, Olof; Iversen, Gunnar; Møller, Birgir Thor; Sundholm, John; Thorsen, Isak: *Historical Dictionary of Scandinavian Cinema*, Lanham: Scarecrow Press 2012.

Arnheim, Rudolf: *Film Essays and Criticism*, Madison: The University of Wisconsin Press 1997.

Arnold, Gordon B.: *Conspiracy Theory in Film, Television, and Politics*, Westport: Praeger 2008.

Asimow, Michael; Mader, Shannon: *Law and Popular Culture: A Course Book*, New York: Peter Lang 2004.

Auster, Albert; Quart, Leonard: *American Film and Society since 1945*, Santa Barbara – Denver – Oxford: Praeger 2011.

Baer, William: *Classic American Films: Conversation with the Screenwriters*, Connecticut – London: Praeger 2008.

Bächlin, Peter: *Film jako průmysl*, Praha: Filmový ústav 1966.

Bakker, Gerben: *Entertainment Industrialised: The Emergence of the International Film Industry, 1890–1940*, Cambridge: Cambridge University Press 2008.

Bansak, Edmund G.: *Fearing the Dark: The Val Lewton Career*, Jefferson – London: McFarland & Company 2003.

Barson, Michael; Heller, Steven: *Red Scared!: The Commie Menace in Propaganda and Popular Culture*, San Francisco: Chronicle Books 2001.

Barša, Pavel: *Orientálcova vzpoura (a další texty z let 2003–2011)*, Praha: Dokořán – Ústav mezinárodních vztahů 2011.

Barthes, Roland: *S/Z*, Praha: Garamond 2007.

Bayley, Edwin R.: *Joe McCarthy and the Press*, Madison: University of Wisconsin Press 1981.

Bazin, André: *What is Cinema? Vol. II*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2005.

Bennett, M. Todd: *One World, Big Screen: Hollywood, the Allies, and World War II*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press 2012.

Biesen, Sheri Chinen: *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2005.

Billingsley, Kenneth Lloyd: *Hollywood Party: How Communism Seduced the American Film Industry in the 1930s and 1940s*, Rocklin: Forum 1998.

Birchard, Robert S.: *Cecil B. DeMille's Hollywood*, Lexington: The University Press of Kentucky 2004.

Biskind, Peter: *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, New York: Pantheon Books 1983.

Black, Gregory D.: *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge: Cambridge University Press 1996.

Black, Gregory D.: *The Catholic Crusade Against the Movies, 1940–1975*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.

Black, Gregory D.; Koppes, Clayton R.: *Hollywood Goes to War: Patriotism, Movies and the Second World War from 'Ninotchka' to 'Mrs Miniver'*, London – New York: Tauris Park Paperbacks 2000.

Bláhová, Jindřiška: *A Tough Job for Donald Duck: Hollywood, Czechoslovakia, and Sellings Films behind the Iron Curtain*, Dizertační práce, Norwich – Praha: School of Film and Television Studies – Katedra filmových studií FF UK 2010.

Bodnar, John: *Blue-Collar Hollywood: Liberalism, Democracy, and Working People in American Film*, Baltimore – London: Johns Hopkins University Press 2003.

Borde, Raymond; Chaumeton, Étienne: *A Panorama of American Film Noir (1941–1953)*, San Francisco: City Lights Publishers 2002.

Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985.

Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press 1985.

Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press 1989.

Bordwell, David; Thompsonová, Kristin: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Praha: AMU – NLN 2007.

Bordwell, David; Thompsonová, Kristin: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU 2011.

Bostdorff, Denise M.: *Proclaiming the Truman Doctrine: The Cold War Call to Arms*, College Station: Texas A&M University Press 2008.

Bosworth, Patricia: *Montgomery Clift: A Biography*, New York: Open Road Media 2012.

Braudy, Leo: *On the Waterfront*, London: British Film Institute 2005.

Bridges, Linda; Coyne Jr., John R.: *Strictly Right: William F. Buckley Jr. and the American Conservative Movement*, New Jersey: Wiley 2007.

Britting, Jeffrey: *Ayn Rand*, New York: Overlook Duckworth 2004.

Britton, Wesley: *Onscreen and Undercover: The Ultimate Book of Movie Espionage*, Westport: Praeger 2006.

Brownlow, Kevin: *The Parade's Gone By...*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1968.

Brownlow, Kevin: *Behind the Mask of Innocence: Films of Social Conscience in the Silent Era*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1990.

Brož, Jaroslav; Frída, Myrtil: *666 profilů zahraničních režisérů: (A – Z)*, Praha: Československý filmový ústav 1977.

Brzezinski, Zbigniew: *Velká šachovnice: K čemu Ameriku zavazuje její globální převaha*, Praha: Mladá fronta 1999.

Buckland, Warren; Elsaesser, Thomas: *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*, London – New York: Oxford University Press – Arnold Publishers 2002.

Capua, Michelangelo: *Yul Brynner: A Biography*, Jefferson – London: McFarland & Company 2006.

Capua, Michelangelo: *Janet Leigh: A Biography*, Jefferson – London: McFarland & Company 2013.

Carr, Steven: *Hollywood and Anti-Semitism: A Cultural History up to World War II*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.

Carruthers, Susan L.: *Cold War Captives: Imprisonment, Escape, and Brainwashing*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2009.

Cashman, Sean Dennis: *America Ascendant: From Theodore Roosevelt to FDR in the Century of American Power, 1901–1945*, New York – London: New York University Press 1998.

Catchpole, Brian: *Korejská válka 1950–1953*, Praha: BB art 2003.

Ceplair, Larry; Englund, Steven: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1983.

Ceplair, Larry; Trumbo, Christopher: *Dalton Trumbo: Blacklisted Hollywood Radical*, Lexington: The University Press of Kentucky 2015.

Ciment, Michel: *Loseyho kniha: Rozhovory s filmovým režisérem*, Praha: Československý filmový ústav 1990.

Cole, Lester: *Rudý z Hollywoodu*, Praha: Naše vojsko 1986.

Compagnon, Antoine: *Démon teorie: Literatura a běžné myšlení*, Brno: Host 2009.

Cooke, Rachel: *Her Brilliant Career: Ten Extraordinary Women of the Fifties*, New York: Harper 2014.

Corber, Robert J.: *In the Name of National Security: Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America*, Durham: Duke University Press 1993.

Coyne, Michael: *Hollywood Goes to Washington: American Politics on Screen*, London: Reaktion Books 2008.

Cripps, Thomas: *Hollywood's High Noon: Moviemaking & Society before Television*, Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press 1997.

Critchlow, Donald T.: *When Hollywood Was Right: How Movie Stars, Studio Moguls, and Big Business Remade American Politics*, Cambridge: Cambridge University Press 2013.

Crowther, Bruce: *Hollywood Faction: Reality and Myth in the Movies*, London: Columbus Books 1984.

Custen, George F.: *Twentieth Century's Fox: Darryl F. Zanuck and the Culture of Hollywood*, New York: BasicBooks 1997.

Česálková, Lucie: *Atomy věčnosti: Český krátký film 30. až 50. let*, Praha: NFA 2014.

- Davis, Richard; Rose, Deborah Bird: *Dislocating the Frontier: Essaying the Mystique of the Outback*, Canberra: ANU E Press 2005.
- Davis, Ronald L.: *Duke: The Life and Image of John Wayne*, Norman: University of Oklahoma Press 2001.
- Day, Richard B.: *Cold War Capitalism: The View from Moscow, 1945–1975*, Armonk – London – New York: Sharpe 1995.
- Dick, Bernard F.: *The Merchant Prince of Poverty Row: Harry Cohn of Columbia Pictures*, Lexington: The University Press of Kentucky 2009.
- Dixon, Wheeler Winston: *Visions of the Apocalypse: Spectacles of Destruction in American Cinema*, London – New York: Wallflower Press 2003.
- Dixon, Wheeler Winston: *Lost in the Fifties: Recovering Phantom Hollywood*, Carbondale: Southern Illinois University Press 2005.
- Dixon, Wheeler Winston: *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2009.
- Dixon, Wheeler Winston: *Death of the Moguls: The End of Classical Hollywood*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2012.
- Dmytryk, Edward: *Odd Man Out: A Memoir of the Hollywood Ten*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1996.
- Doherty, Thomas: *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Philadelphia: Temple University Press 2002.
- Doherty, Thomas: *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*, New York: Columbia University Press 2003.
- Doležel, Lubomír: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum 2003.
- Doležel, Lubomír: *Fikce a historie v období postmoderny*, Praha: Academia 2008.
- Doležel, Lubomír: *Heterocosmica II: Fikční světy postmoderní české prózy*, Praha: Karolinum 2014.
- Dombrowski, Lisa: *The Films of Samuel Fuller: If You Die, I'll Kill You*, Middletown: Wesleyan University Press 2008.
- Drummond, Phillip: *High Noon*, London: British Film Institute 1997.
- Duncan, Paul: *Alfred Hitchcock*, Vermont: Pocket Essentials 2004.
- Durnat, Raymond; Simmon, Scott: *King Vidor, American*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1988.

Durman, Karel: *Popely ještě žhavé: I. Válka a nukleární mír*, Praha: Karolinum 2004.

Dvořáková, Vladimíra; Kunc, Jiří; Ransdorf, Miloslav: *Staré struktury a lustrace v novodobých dějinách*, Praha: SAKKO 1992.

Eco, Umberto: *Lector in Fabula: Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*, Praha: Academia 2010.

Edwards, Brian T.: *Morocco Bound: Disorienting America's Maghreb, from Casablanca to the Marrakech Express*, Durham – London: Duke University Press 2005.

Edwards, Paul M.: *A Guide to Films on the Korean War*, Westport – London: Greenwood Press 1997.

Ehrlich, Matthew C.: *Journalism in the Movies*, Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2004.

Epstein, Dwayne: *Lee Marvin: Point Blank*, Tucson: Schaffner Press 2013.

Epstein, Edward Jay: *Ekonomika Hollywoodu: Skrytá finanční realita v pozadí filmů*, Praha: Mladá fronta 2013.

Evans, Joyce A.: *Celluloid Mushroom Clouds: Hollywood and the Atomic Bomb*, Oxford: Westview Press 1998.

Eyman, Scott: *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*, Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press 2000.

Fariello, Griffin: *Red Scare: Memories of the American Inquisition: An Oral History*, New York: Norton 1995.

Finan, Christopher: *From the Palmer Raids to the Patriot Act: A History of the Fight for Free Speech in America*, Boston: Beacon Press 2008.

Fořt, Bohumil: *Úvod do sémantiky fikčních světů*, Brno: Host 2005.

Furhammar, Leif; Isaksson, Folke: *Politik och film*, Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts 1968.

Furhammar, Leif; Isaksson, Folke: *Politics and Film*, New York: Praeger 1971.

Gaddis, John Lewis: *Studená válka*, Praha: Sloart 2006.

Gaddis, John Lewis: *George F. Kennan: An American Life*, London: Penguin Books 2012.

Gennari, Daniela Treveri: *Post-War Italian Cinema: American Intervention, Vatican Interests*, New York – London: Routledge 2008.

Gevinson, Alan: *Within Our Gates: Ethnicity in American Feature Films, 1911–1960*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1997.

Gifford, Barry: *Out of the Past: Adventures in Film Noir*, Jackson: University Press of Mississippi 2001.

Gladchuck, John Joseph: *Hollywood and Anticommunism: HUAC and the Evolution of the Red Menace, 1935–1950*, New York: Routledge 2009.

Gomery, Douglas: *The Hollywood Studio System: A History*, London: British Film Institute 2008.

Gorman, Lyn; McLean, David: *Media and Society in the Twentieth Century: A Historical Introduction*, Malden – Oxford – Melbourne: Blackwell Publishing 2003.

Gould, Lewis L.: *America in the Progressive Era, 1890–1914*, London – New York: Routledge 2001.

Govil, Nitin; Maxwell, Richard; McMurria, John; Miller, Toby: *Global Hollywood*, London: British Film Institute 2001.

Green, Paul: *Jennifer Jones: The Life and Films*, Jefferson – London: McFarland & Company 2011.

Greenberg, Joel; Higham, Charles: *Hollywood in the Forties*, London – New York: A. Zwemmer 1968.

Gronemeyer, Andrea: *Malá encyklopedie: Film*, Praha: Computer Press 2004.

Haas, Elizabeth; Haas, Peter J.; Christensen, Terry: *Projecting Politics: Political Messages in American Films*, New York: Routledge 2015.

Haberski Jr., Raymond J.: *Freedom to Offend: How New York Remade Movie Culture*, Lexington: The University Press of Kentucky 2007.

Halberstam, David: *Černobílé desetiletí: Padesátá léta a Spojené státy*, Praha: Prostor 2002.

Haynes, John Earl; Klehr, Harvey: *The American Communist Movement: Storming Heaven Itself*, New York: Twayne Publishers 1992.

Haynes, John Earl; Klehr, Harvey: *Venona: Decoding Soviet Espionage in America*, New Haven: Yale University Press 1999.

Haynes, John Earl; Klehr, Harvey: *Early Cold War Spies: The Espionage Trials that Shaped American Politics*, New York: Cambridge University Press 2006.

Heideking, Jürgen; Mauch, Christof: *Dějiny USA*, Praha: Grada 2012.

Heller, Anne C.: *Ayn Rand and the World She Made*, New York: Doubleday 2009.

Hendershot, Cyndy: *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films*, Ohio: Bowling Green State University Popular Press 1999.

Hendershot, Cyndy: *Anti-Communism and Popular Culture at Mid-Century*, Jefferson – London: McFarland & Company 2003.

Herman, Arthur: *Joseph McCarthy: Reexamining the Life and Legacy of America's Most Hated Senator*, New York: The Free Press 1999.

Herzberg, Bob: *FBI and the Movies: A History of the Bureau on Screen and Behind the Scenes in Hollywood*, Jefferson: McFarland & Company 2006.

Herzog, Jonathan P.: *The Spiritual-Industrial Complex: America's Religious Battle against Communism in the Early Cold War*, Oxford – New York: Oxford University Press 2011.

Hill, Mike; Wise, Jon: *The Works of Graham Greene: A Reader's Bibliography and Guide*, London – New York: Continuum 2012.

Hirschová, Milada: *Pragmatika v češtině*, Praha: Karolinum 2013.

Hitchcock, Alfred; Truffaut, François: *Rozhovory Hitchcock/Truffaut*, Praha: Československý filmový ústav 1987.

Hoberman, J.: *An Army of Phantoms: American Movies and the Making of the Cold War*, New York – London: The New Press 2011.

Horne, Gerald: *Class Struggle in Hollywood, 1930–1950: Moguls, Mobsters, Stars, Reds, and Trade Unionists*, Austin: University of Texas Press 2001.

Horne, Gerald: *The Final Victim of the Blacklist: John Howard Lawson, Dean of the Hollywood Ten*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2006.

Humphries, Reynold: *Hollywood's Blacklists: A Political and Cultural History*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2008.

Huntington, Samuel P.: *Kam kráčíš, Ameriko?: Krize americké identity*, Praha: Rybka 2005.

Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno: Host 2008.

Chambers, Whittaker: *Svědék*, Praha: Občanský institut 2005.

Chester, Eric Thomas: *The Wobblies in Their Heyday: The Rise and Destruction of the Industrial Workers of the World during the World War I Era*, Denver – Santa Barbara – Oxford: Praeger 2014.

Chopra-Gant, Mike: *Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Nation and Family in Popular Movies and Film Noir*, London – New York: I. B. Tauris 2005.

Christopher, Nicholas: *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*, New York: The Free Press 1997.

Jacobs, Christopher P.; McCaffrey, Donald W.: *Guide to the Silent Years of American Cinema*, Westport – London: Greenwood Press 1999.

Jarlett, Franklin: *Robert Ryan: A Biography and Critical Filmography*, Jefferson – London: McFarland & Company 1990.

Jarvie, Ian: *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920–1950*, Cambridge: Cambridge University Press 1992.

Jenkins, Roy: *Truman*, Praha: BB art 1996.

Johnson, Donald Leslie: *The Fountainheads: Wright, Rand, the FBI and Hollywood*, Jefferson – London: McFarland & Company 2005.

Joch, Roman; Meyer, Frank S.: *Vzpoura proti revoluci dvacátého století*, Praha: Academia 2003.

Kahn, Albert E.: *The Matusow Affair: Memoirs of a National Scandal*, New York: Moyer Bell 1987.

Kanfer, Stefan: *A Journal of the Plague Years: A Devastating Chronicle of the Era of the Blacklist*, New York: Atheneum 1973.

Kapsis, Robert E.: *Hitchcock: The Making of a Reputation*, Chicago – London: The University of Chicago Press 1992.

Kazan, Elia: *Elia Kazan: A Life*, Massachusetts: Da Capo Press 1997.

King, David; Wyndham, Francis: *Trotsky: A Documentary*, London: Allen Lane 1972.

Kimmage, Michael: *Conservative Turn: Lionel Trilling, Whittaker Chambers, and the Lessons of Anti-Communism*, Cambridge – Massachusetts – London: Harvard University Press 2009.

Klehr, Harvey: *The Communist Experience in America: A Political and Social History*, New Jersey: Transaction Publishers 2010.

Klein, Amanda Ann: *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*, Austin: University of Texas Press 2011.

Knight, Amy: *How the Cold War Began: The Igor Gouzenko Affair and the Hunt for Soviet Spies*, New York: Basic Books 2006.

Kokeš, Radomír D.: *Rozbor filmu*, Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity 2015.

Krejčí, Oskar: *Zahraniční politika USA: Ideje, doktríny, strategie*, Praha: Professional Publishing 2009.

Krutnik, Frank: *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, New York: Routledge 1991.

Landrum, Larry: *American Mystery and Detective Novels: A Reference Guide*, Westport – London: Greenwood Press 1999.

Langman, Larry: *American Film Cycles: The Silent Era*, Westport – London: Greenwood Press 1998.

Leab, Daniel J.: *I Was a Communist for the FBI: The Life and Unhappy Times of Matt Cvetic*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2000.

Lentz, Robert J.: *Korean War Filmography: 91 English Language Features through 2000*, Jefferson – London: McFarland & Company 2003.

Lentz, Robert J.: *Gloria Grahame, Bad Girl of Film Noir: The Complete Career*, Jefferson – London: McFarland & Company 2011.

Lev, Peter: *The Fifties: Transforming the Screen, 1950–1959*, New York: Scribner 2006.

Lev, Peter: *Twentieth Century-Fox: The Zanuck-Skouras Years, 1935–1965*, Austin: University of Texas Press 2013.

Lewis, Jon: *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*, New York – London: New York University Press 2000.

Lipset, Seymour Martin: *Dvousečná zbraň: Rub a líc americké výjimečnosti*, Praha: Prostor 2003.

Locke, Brian: *Racial Stigma on the Hollywood Screen: The Orientalist Buddy Film*, New York: Palgrave Macmillan 2012.

Lorence, James J.: *The Suppression of Salt of the Earth: How Hollywood, Big Labor, and Politicians Blacklisted a Movie in the American Cold War*, New Mexico: University of New Mexico Press 1999.

Lyons, Arthur: *Death on the Cheap: The Lost of B Movies of Film Noir*, Massachusetts: Da Capo Press 2000.

MacDonald, J. Fred: *Television and the Red Menace: The Video Road to Vietnam*, New York: Praeger 1985.

Maltby, Richard: *Hollywood Cinema*, Massachusetts: Wiley-Blackwell 2003.

March, James G.; Olsen, Johan P.: *Rediscovering Institutions: The Organizational Basis of Politics*, New York: The Free Press 1989.

Massie, Robert K.: *The Romanovs: The Final Chapter*, New York: Ballantine Books 1995.

Matthews Jr., Melvin E.: *Hostile Aliens, Hollywood and Today's News: 1950s Science Fiction Films and 9/11*, New York: Algora Publishing 2007.

Matthews, Melvin E.: *Duck and Cover: Civil Defense Images in Film and Television from the Cold War to 9/11*, Jefferson – London: McFarland & Company 2012.

Mayer, Geoff: *Historical Dictionary of Crime Films*, Lanham: Scarecrow Press 2012.

Mayhew, Robert: *Ayn Rand and Song of Russia: Communism and Anti-Communism in 1940s Hollywood*, Lanham: Scarecrow Press 2005.

McKay, James: *Dana Andrews: The Face of Noir*, Jefferson – London: McFarland & Company 2010.

McNair, Brian: *Journalists in Film: Heroes and Villains*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2010.

Miller, Roger G.: *To Save a City: The Berlin Airlift, 1948–1949*, College Station: Texas A&M University Press 2000.

Mišúr, Martin: *Zpráva o stavu antikomunismu: Filmy Red Scare mezi aktuálním a fikčním světem*, Praha: Katedra filmových studií FF UK 2013.

Murphy, Brenda: *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, and Television*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.

Naremore, James: *More than Night: Film Noir in Its Contexts*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1998.

Navasky, Victor S.: *Naming Names*, New York: Hill and Wang 2003.

Neale, Steve: *Genre and Hollywood*, London – New York: Routledge 2000.

Neupert, Richard: *A History of the French New Wave Cinema*, Madison: University of Wisconsin Press 2002.

Neve, Brian: *Film and Politics: A Social Tradition*, London – New York: Routledge 1992.

Neve, Brian: *Elia Kazan: The Cinema of an American Outsider*, London – New York: I. B. Tauris 2009.

Nichols, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*, Praha: AMU – JSAF 2010.

Ogden, August R.: *The Dies Committee: A Study of the Special House Committee for the Investigation of Un-American Activities, 1938–1944*, Connecticut: Greenwood Press 1984.

Oliva, Ljubomír: *Elia Kazan: Svědek obžaloby*, Praha: Československý filmový ústav 1983.

Olson, James S.; Roberts, Randy: *John Wayne: American*, Lincoln: University of Nebraska Press 1995.

Ottenelli, Fraser M.: *The Communist Party of the United States from the Depression to World War II*, New Brunswick: Rutgers University Press 1991.

- Park, William: *What is Film Noir?*, Lanham: Bucknell University Press 2011.
- Paul, William: *Ernst Lubitsch's American Comedy*, New York: Columbia University Press 1983.
- Pavel, Thomas G.: *Fikční světy*, Praha: Academia 2012.
- Payne, R. E. 'Gus': *I Was a Communist for the FBI: Matt Cvetic: The True Life and Times of Undercover Agent Matt Cvetic*, Bloomington: AuthorHouse 2004.
- Peikoff, Leonard: *Objektivismus: Filozofie Ayn Randové*, Surry Hills: Berlet 2001.
- Peters, B. Guy: *Institutional Theory in Political Science: The 'New Institutionalism'*, London – New York: Continuum 2005.
- Phillips, Gene D.: *Some Like It Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*, Lexington: University Press of Kentucky 2010.
- Pitts, Michael R.: *RKO Radio Pictures Horror, Science Fiction and Fantasy Films, 1930–1956*, Jefferson – London: McFarland & Company 2015.
- Pizzitola, Louis: *Hearst over Hollywood: Power, Passion, and Propaganda in the Movies*, New York: Columbia University Press 2002.
- Plažewski, Jerzy: *Dějiny filmu 1895–2005*, Praha: Academia 2009.
- Polan, Dana: *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*, New York: Columbia University Press 1986.
- Powers, Richard Gid: *Not Without Honor: The History of American Anticommunism*, Yale: Yale University Press 1998.
- Prokop, Dieter: *Boj o média: Dějiny nového kritického myšlení o médiích*, Praha: Karolinum 2005.
- Radosh, Allis; Radosh, Ronald: *Red Star Over Hollywood: The Film Colony's Long Romance with the Left*, San Francisco: Encounter 2005.
- Roberts, Geoffrey: *Stalinovy války – Od světové války ke studené válce (1939–1953)*, Praha: BB art 2008.
- Robinson, Harlow: *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image*, Boston: Northeastern 2007.
- Rogin, Michael: *Ronald Reagan, the Movie and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1988.
- Rollyson, Carl: *Hollywood Enigma: Dana Andrews*, Jackson: University Press of Mississippi 2012.

Ronenová, Ruth: *Možné světy v teorii literatury*, Brno: Host 2006.

Rosenbaum, Jonathan: *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Baltimore – London: Johns Hopkins University Press 2008.

Ross, Steven J.: *Hollywood Left and Right: How Movie Stars Shaped American Politics*, New York: Oxford University Press 2011.

Rovere, Richard H.: *Senator Joe McCarthy*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1996.

Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana University Press 1992.

Ryskind, Allan H.: *Hollywood Traitors: Blacklisted Screenwriters – Agents of Stalin, Allies of Hitler*, Washington: Regnery History 2015.

Sadoul, Georges: *Dějiny světového filmu: Od Lumière až do současné doby*, Praha: Orbis 1963.

Said, Edward W.: *Orientalismus: Západní koncepce Orientu*, Praha: Paseka 2008.

Salt, Barry: *Film Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword 2009.

Sarris, Andrew: *The American Cinema: Directors and Directions 1929–68*, New York: Dutton 1968.

Sayre, Nora: *Running Time: Films of the Cold War*, New York: The Dial Press 1982.

Sbardellati, John: *J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War*, New York: Cornell University Press 2012.

Scott, Ian: *American Politics in Hollywood Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2011.

Segrave, Kerry: *Drive-in Theaters: A History from Their Inception in 1933*, Jefferson: McFarland & Company 2006.

Server, Lee: *Sam Fuller: Film Is a Battleground: A Critical Study, with Interviews, a Filmography and a Bibliography*, Jefferson – London: McFarland & Company 1994.

Shapiro, Jerome F.: *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, London – New York: Routledge 2002.

Shaw, Tony: *British Cinema and the Cold War: The State, Propaganda and Consensus*, London – New York: I. B. Tauris 2006.

Shaw, Tony: *Hollywood's Cold War*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.

Shaw, Tony; Youngblood, Denise J.: *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, Kansas: University Press of Kansas 2010.

Sherman, Fraser A.: *Screen Enemies of the American Way: Political Paranoia About Nazis, Communists, Saboteurs, Terrorists and Body Snatching Aliens in Film and Television*, Jefferson: McFarland & Company 2011.

Shull, Michael Slade: *Radicalism in American Silent Films, 1909–1929: A Filmography and History*, Jefferson – London: McFarland & Company 2010.

Schatz, Thomas: *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1999.

Schleier, Merrill: *Skyscraper Cinema: Architecture and Gender in American Film*, Minneapolis – London: University of Minnesota Press 2009.

Schmidt, Mária: *Zákulisní taje: Nové aspekty historie procesů s Algerem Hissem (USA), László Rajkem (Maďarsko) a inscenovaných procesů ve východní a střední Evropě*, Praha: Občanský institut 2005.

Schmidt, Regina: *Red Scare: FBI and the Origins of Anticommunism in the United States, 1919–1943*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press – University of Copenhagen 2000.

Schrecker, Ellen: *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*, Boston: St. Martin's Press 1994.

Schrecker, Ellen: *Many Are the Crimes: McCarthyism in America*, Boston: Little, Brown and Company 1998.

Sklar, Robert: *A World History of Film*, New York: Harry N. Abrams, Inc. 2002.

Skoglund, Erik: *Filmcensuren*, Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts 1971.

Smith, Jeff: *Film Criticism, the Cold War, and the Blacklist: Reading the Hollywood Reds*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 2014.

Smith III, Joseph W.: *The Psycho File: A Comprehensive Guide to Hitchcock's Classic Shocker*, Jefferson – London: McFarland & Company 2009.

Solomon, Aubrey: *Twentieth Century-Fox: A Corporate and Financial History*, Lanham: Scarecrow Press 2002.

Spicer, Andrew: *Film Noir*, Harlow: Longman 2002.

Spring, Joel H.: *Images of American Life: A History of Ideological Management in Schools, Movies, Radio, and Television*, Albany: State University of New York Press 1992.

Srch, Daniel: *Na černé listině: Hollywoodští rudí a hony na čarodějnice v americkém filmovém průmyslu (1947–1960)*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2015.

Starobin, Joseph R.: *American Communism in Crisis, 1943–1957*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1975.

Steele, Richard W.: *Free Speech in the Good War*, New York: St. Martin's Press 1999.

Steene, Birgitta: *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2006.

Strada, Michael J.; Troper, Harold J.: *Friend or Foe?: Russians in American Film and Foreign Policy, 1933–1991*, Maryland – London: Scarecrow Press 1997.

Straumann, Barbara: *Figurations of Exile in Hitchcock and Nabokov*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2008.

Tamginskij, Ivan; Zajcev, Jevgenij: *Z Hollywoodu do Bílého domu*, Praha: Svoboda 1986.

Taves, Brian: *Thomas Ince: Hollywood's Independent Pioneer*, Lexington: The University Press of Kentucky 2011.

Taylor, Clarence: *Reds at the Blackboard: Communism, Civil Rights, and the New York City Teachers Union*, New York: Columbia University Press 2010.

Temple-Blacková, Shirley: *Dětská hvězda*, Praha: Premiéra 1992.

Thompson, Kirsten Moana: *Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the Millennium*, Albany: State University of New York Press 2007.

Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films. Band 5: 1945–1953*, Berlin: Henschel Verlag 1992.

Toinetová, Marie-France: *Hon na čarodějnice, 1947–1957, mccarthismus*, Praha: Themis 1999.

Trumpbour, John: *Selling Hollywood to the World: U. S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920–1950*, Cambridge: Cambridge University Press 2002.

Ulvř, Michal: *Nukleární společnost ve Spojených státech amerických (1945–1964)*, Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2014.

Upton, Bryn: *Hollywood and the End of the Cold War: Signs of Cinematic Change*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2014.

Valim, Alexandre Busko: *Imagens Vigiadas: Uma História do cinema no alvorecer da Guerra Fria*, Niterói: Universidade Federal Fluminense 2006.

Vaughn, Stephen: *Ronald Reagan in Hollywood: Movies and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press 1994.

Végső, Roland: *The Naked Communist: Cold War Modernism and the Politics of Popular Culture*, New York: Fordham University Press 2013.

Vermilye, Jerry: *Ingmar Bergman: His Life and Films*, Jefferson – London: McFarland & Company 2002.

Walker, Michael: *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2005.

Warren, Bill: *Keep Watching the Skies!: American Science Fiction Movies of the Fifties, the 21st Century Edition*, Jefferson: McFarland & Company 2009.

Weaver, Tom: *It Came from Horrorwood: Interviews with Moviemakers in the SF and Horror Tradition*, Jefferson – London: McFarland & Company 1996.

Wellman Jr., William: *Wild Bill Wellman: Hollywood Rebel*, New York: Pantheon Books 2015.

Whitfield, Stephen J.: *The Culture of the Cold War*, Baltimore – London: Johns Hopkins University Press 1996.

Willis, Jim: *Daily Life behind the Iron Curtain*, Santa Barbara: Greenwood 2013.

Winkler, Allan M.: *The Politics of Propaganda: The Office of War Information, 1942–1945*, New Haven: Yale University Press 1978.

Wright, William: *Lillian Hellman: The Image, the Woman*, New York: Simon & Schuster 1986.

Kapitoly ze sborníků:

Adler, Les K.: The Politics of Culture: Hollywood and the Cold War. In: Robert Griffith, Athan Theoraris (eds.): *The Specter: Original Essays on the Cold War and the Origins of McCarthyism*, New York: New Viewpoints 1974, s. 242–260.

Ahonen, Kimmo: Red Planet Mars (1952) as a Cinematic Manifestation of the Anticommunist Crusade. In: Hannu Salmi (ed.): *History in Words and Images*, Turku: University of Turku – Department of History 2005, s. 173–184.

Ahonen, Kimmo: Anticommunism in the United States in the 1950s: Post-Cold War Interpretations. In: Ausma Cimdina, Jonathan Osmond (eds.): *Power and Culture: Hegemony, Interaction and Dissent*, Pisa: Pisa University Press 2006, s. 131–145.

Ahonen, Kimmo: Treason in the Family. Leo McCarey's Film *My Son John* (1952) as an Anticommunist Melodrama. In: Henrik Jensen (ed.): *Rebellion and Resistance*, Pisa: Pisa University Press 2009, s. 121–137.

Ahonen, Kimmo: How to Win the Cold War: Borders of the Free World in *Guilty of Treason* (1950) and *Red Planet Mars* (1952). In: Kimmo Ahonen, Rami Mähkä, Raita Merivirta, Heta Mulari (eds.): *Frontiers of Screen History: Imagining European Borders in Cinema, 1945–2010*, Bristol: Intellect Ltd 2013, s. 91–111.

Ahonen, Kimmo; Mähkä, Rami; Merivirta, Raita; Mulari, Heta (eds.): *Frontiers of Screen History: Imagining European Borders in Cinema, 1945–2010*, Bristol: Intellect Ltd 2013.

Andersen, Thom: Red Hollywood. In: Frank Krutnik, Steve Neale, Brian Neve, Peter Stanfield (eds.): *'Un-American' Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2007, s. 225–263.

Arnold, Kathleen R. (ed.): *Anti-Immigration in the United States: A Historical Encyclopedia*, Santa Barbara – Denver – Oxford: Greenwood 2011.

Aumont, Jacques: The Fall of the Gods: Jean-Luc Godard's *Le Mepris* (1963). In: Susan Hayward, Ginette Vincendeau (eds.): *French Film: Texts and Contexts*, London – New York: Routledge 2000, s. 174–188.

Baer, William (ed.): *Elia Kazan: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi 2000.

Balio, Tino (ed.): *The American Film Industry*, Madison: University of Wisconsin Press 1985.

Behlmer, Rudy (ed.): *Memo from David O. Selznick*, Hollywood: Samuel French 1989.

Behlmer, Rudy (ed.): *Memo from Darryl F. Zanuck: The Golden Years at Twentieth Century-Fox*, New York: Grove Press 1993.

Belton, John: Glorious Technicolor, Breathtaking CinemaScope, and Stereophonic Sound. In: Steve Neale (ed.): *The Classical Hollywood Reader*, London – New York: Routledge 2012, s. 355–369.

Benešová, Marie (ed.): *Filmologický sborník II.: Film a divák: Čtyři studie ze sociologie a psychologie filmu*, Praha: Český filmový ústav 1967.

Berg, Rick: Losing Vietnam: Covering the War in an Age of Technology. In: Linda Dittmar, Gene Michaud (eds.): *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick: Rutgers University Press 1990, s. 41–68.

Berliner, Michael S.: The Fountainhead Reviews. In: Robert Mayhew (ed.): *Essays on Ayn Rand's The Fountainhead*, Lanham: Lexington Books 2007, s. 77–85.

Bernstein, Matthew: Introduction. In: Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar (eds.): *Visions of the East: Orientalism in Film*, London – New York: I. B. Tauris 1997, s. 1–18.

Bernstein, Matthew; Studlar, Gaylyn (eds.): *Visions of the East: Orientalism in Film*, London – New York: I. B. Tauris 1997.

Biltreyest, Daniel; Winkel, Roel Vande (eds.): *Silencing Cinema: Film Censorship around the World*, New York: Palgrave Macmillan 2013.

Blakley, Johanna; Kaplan, Martin (eds.): *Warners' War: Politics, Pop Culture and Propaganda in Wartime Culture*, Los Angeles: Norman Lear Center Press 2004.

Borneman, Ernest: United States versus Hollywood: The Case Study of an Antitrust Suit. In: Tino Balio (ed.): *The American Film Industry*, Madison: University of Wisconsin Press 1985, s. 449–462.

Britting, Jeff: Adapting The Fountainhead to Film. In: Robert Mayhew (ed.): *Essays on Ayn Rand's The Fountainhead*, Lanham: Lexington Books 2007, s. 87–115.

Brož, Jaroslav; Oliva, Ljubomír (eds.): *Film je umění*, Praha: Orbis 1963.

Buscombe, Edward: The Idea of Genre in the American Cinema. In: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press 2003, s. 12–26.

Butter, Michael: Jonathan Demme's 'Update' of The Manchurian Candidate. In: Rüdiger Heinze (ed.): *Remakes and Remaking: Concepts – Media – Practices*, Bielefeld: Transcript-Verlag 2015, s. 41–56.

Buzzi, Peter; Megele, Claudia: Alien Registration Act of 1940 (Smith Act). In: Kathleen R. Arnold (ed.): *Anti-Immigration in the United States: A Historical Encyclopedia*, Santa Barbara – Denver – Oxford: Greenwood 2011, s. 8–10.

Carmichael, Deborah: Gabriel Over the White House (1933): William Randolph Hearst's Fascist Solution for the Great Depression. In: John E. O'Connor, Peter C. Rollins (eds.): *Hollywood's White House: The American Presidency in Film and History*, Lexington: The University Press of Kentucky 2003, s. 159–179.

Cimdina, Ausma; Osmond, Jonathan (eds.): *Power and Culture: Hegemony, Interaction and Dissent*, Pisa: Pisa University Press 2006.

O'Connor, John E.; Jackson, Martin A. (eds.): *American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image*, New York: Frederick Ungar Publishing Company 1979.

O'Connor, John E.; Rollins, Peter C.: Introduction. The Study of Hollywood's Indian: Still on a Scholarly Frontier?. In: Peter C. Rollins, John E. O'Connor (eds.): *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*, Lexington: The University Press of Kentucky 1998, s. 1–11.

O'Connor, John E.; Rollins, Peter C. (eds.): *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*, Lexington: The University Press of Kentucky 1998.

O'Connor, John E.; Rollins, Peter C. (eds.): *Hollywood's White House: The American Presidency in Film and History*, Lexington: The University Press of Kentucky 2003.

O'Connor, John E.; Rollins, Peter C. (eds.): *Why We Fought: America's Wars in Film and History*, Lexington: The University Press of Kentucky 2008.

Culbert, David: Our Awkward Ally: Mission to Moscow (1943). In: John E. O'Connor, Martin A. Jackson (eds.): *American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image*, New York: Frederick Ungar Publishing Company 1979, s. 121–145.

Curie, Gregory; Kořátko, Petr; Pokorný, Martin (eds.): *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*, London: College Publications 2012.

Davies, Philip; Neve, Brian (eds.): *Cinema, Politics, and Society in America*, Manchester: Manchester University Press 1981.

DiMaggio, Paul J.; Powell, Walter W. (eds.): *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, Chicago – London: University Of Chicago Press 1991.

Dittmar, Linda; Michaud, Gene (eds.): *From Hanoi to Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick: Rutgers University Press 1990.

Doležel, Lubomír: Mimesis and Contemporary Criticism. In: Gregory Curie, Petr Kořátko, Martin Pokorný (eds.): *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*, London: College Publications 2012, s. 1–13.

Dombrowski, Lisa (ed.): *Kazan Revisited*, Middletown: Wesleyan University Press 2011.

Dunkleberger, Amy; Hanson, Patricia King (eds.): *AFI: Volume F4: Catalog of Motion Pictures Produced in the United States: Feature Films, 1941–1950*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1999.

Durgnat, Raymond: Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir. In: Alain Silver, James Ursini (eds.): *Film Noir Reader*, New York: Limelight Editions 1996, s. 37–51.

Elmer, Greg; Gasher, Mike: Introduction: Catching Up to Runaway Productions. In: Greg Elmer, Mike Gasher (eds.): *Contracting Out Hollywood: Runaway Productions and Foreign Location Shooting*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2005, s. 1–18.

Elmer, Greg; Gasher, Mike (eds.): *Contracting Out Hollywood: Runaway Productions and Foreign Location Shooting*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2005.

Elsaesser, Thomas: Shock Corridor by Sam Fuller. In: Bill Nichols (ed.): *Movies and Methods: Volume 1*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1976, s. 290–297.

Elsaesser, Thomas; Horwatz, Alexander; King, Noel (eds.): *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2004.

Fedrová, Stanislava; Jedličková, Alice (eds.): *Intermediální poetika příběhu*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis 2011.

Feigelson, Kristian; Kopal, Petr (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012.

Field, Douglas: Introduction. In: Douglas Field (ed.): *American Cold War Culture*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2005, s. 1–13.

Field, Douglas (ed.): *American Cold War Culture*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2005.

Fishman, Donald: The Cold War: Three Episodes in Waging a Cinematic Battle. In: Marilyn J. Matelski, Lynch Street (eds.): *War and Film in America: Historical and Critical Essays*, Jefferson – London: McFarland & Company 2003, s. 43–66.

Fořt, Bohumil (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012.

Friedman, Georges; Morin, Edgar: Sociologie filmu. In: Marie Benešová (ed.): *Filmologický sborník II.: Film a divák: Čtyři studie ze sociologie a psychologie filmu*, Praha: Český filmový ústav 1967, s. 4–20.

Freeberg, Ernest: After the Red Scare: Civil Liberties in the Era of Harding and Coolidge. In: Robert Justin Goldstein (ed.): *Little 'Red Scares': Anti-Communism and Political Repression in the United States, 1921–1946*, Farnham – Vermont: Ashgate 2014, s. 1–22.

Friedman, Jonathan C.: A Conscience for Hollywood? The 'Social Issue' Films of Twentieth Century Fox, 1947–1950. In: Jonathan C. Friedman (ed.): *Performing Difference: Representations of 'The Other' in Film and Theatre*, Lanham: University Press of America 2009, s. 3–16.

Friedman, Jonathan C. (ed.): *Performing Difference: Representations of 'The Other' in Film and Theatre*, Lanham: University Press of America 2009.

Fuller, Linda K.: The Ideology of the 'Red Scare' Movement: McCarthyism in the Movies. In: Linda K. Fuller, Paul Loukides (eds.): *Beyond the Stars 5: Themes and Ideologies in American Popular Film*, Ohio: Bowling Green State University Popular Press 1996, s. 229–248.

Fuller, Linda K.; Loukides, Paul (eds.): *Beyond the Stars 5: Themes and Ideologies in American Popular Film*, Ohio: Bowling Green State University Popular Press 1996.

Gehring, Wes D. (ed.): *Handbook of American Film Genres*, Connecticut – London – New York: Greenwood Press 1988.

Glant, Tibor: Cardinal Mindszenty and the 1956 Hungarian Revolution on Film in the West, 1950–1959. In: Karl Katschthaler, Donald E. Morse, Miklós Takács, Pál S. Varga (eds.): *The Theoretical Foundations of Hungarian 'lieux de mémoire' Studies*, Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó 2013, s. 182–195.

Gledhill, Christine (ed.): *Home is Where the Heart Is: Essays on Melodrama and the Woman's Film*, London: BFI 1987.

Goldstein, Philip; Machor, James L. (eds.): *New Directions in American Reception Study*, Oxford – New York: Oxford University Press 2008.

Goldstein, Robert Justin (ed.): *Little 'Red Scares': Anti-Communism and Political Repression in the United States, 1921–1946*, Farnham – Vermont: Ashgate 2014.

Goodall, Alex: Red Herrings? The Fish Committee and Anti-Communism in the Early Depression Years. In: Robert Justin Goldstein (ed.): *Little 'Red Scares': Anti-Communism and*

Political Repression in the United States, 1921–1946, Farnham – Vermont: Ashgate 2014, s. 71–103.

Goodin, Robert E.; Klingemann, Hans-Dieter (eds.): *A New Handbook of Political Science*, Oxford: Oxford University Press 1996.

Gooch III, Herbert E.; Kelley, Beverly Merrill; Pitney Jr., John J.; Smith, Craig R. (eds.): *Reelpolitik: Political Ideologies in '30s and '40s Films*, Connecticut – London: Praeger 1998.

Grant, Barry Keith (ed.): *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press 2003.

Griffith, Richard: Cycles and Genres. In: Bill Nichols (ed.): *Movies and Methods: Volume I*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1976, s. 111–118.

Griffith, Robert; Theoraris, Athan (eds.): *The Specter: Original Essays on the Cold War and the Origins of McCarthyism*, New York: New Viewpoints 1974.

Guback, Thomas H.: Hollywood's International Market. In: Tino Balio (ed.): *The American Film Industry*, Madison: University of Wisconsin Press 1985, s. 463–486.

Hall, Sheldon: Ozoners, Roadshows and Blitz Exhibitionism: Postwar Developments in Distribution and Exhibition. In: Steve Neale (ed.): *The Classical Hollywood Reader*, London – New York: Routledge 2012, s. 343–354.

Hanson, Helen; Spicer, Andrew (eds.): *A Companion to Film Noir*, New Jersey: Wiley-Blackwell 2013.

Harriman, David (ed.): *Journals of Ayn Rand*, New York: Dutton 1997.

Hayward, Susan; Vincendeau, Ginette (eds.): *French Film: Texts and Contexts*, London – New York: Routledge 2000.

Heinze, Rüdiger (ed.): *Remakes and Remaking: Concepts – Media – Practices*, Bielefeld: Transcript-Verlag 2015.

Higashi, Sumiko: 1952: Movies and the Paradox of Female Stardom. In: Murray Pomerance (ed.): *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2005, s. 65–88.

Hill, Rebecca: The History of the Smith Act and the Hatch Act: Anti-Communism and the Rise of the Conservative Coalition in Congress. In: Robert Justin Goldstein (ed.): *Little 'Red Scares': Anti-Communism and Political Repression in the United States, 1921–1946*, Farnham – Vermont: Ashgate 2014, s. 315–346.

Hillier, Jim: Introduction. In: Jim Hillier (ed.): *Cahiers Du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press 1985, s. 1–17.

Hillier, Jim (ed.): *Cahiers Du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press 1985.

Hong, Terry: Asian Americans. In: Peter C. Rollins (ed.): *The Columbia Companion to American History on Film: How the Movies Have Portrayed the American Past*, New York: Columbia University Press 2006, s. 225–233.

Humphries, Reynold: 'Documenting' Communist Subversion: The Case of I Was a Communist for the F.B.I. (1951). In: Gary D. Rhodes, John Parris Springer (eds.): *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson – London: McFarland & Company 2006, s. 102–123.

Hunter, Robert E.: Expecting the Unexpected: Nuclear Terrorism in 1950s Hollywood Films. In: Rosemary B. Mariner, G. Kurt Piehler (eds.): *The Atomic Bomb and American Society: New Perspectives*, Knoxville: The University of Tennessee Press 2009, s. 211–240.

Chmaitilliová, Dina; Mach, Petr (eds.): *Sto let od narození Ayn Randové: Sborník textů*, Praha: Centrum pro ekonomiku a politiku 2005.

Jameson, Fredric: Spatial Systems in North by Northwest. In: Slavoj Žižek (ed.): *Everything You Always Wanted to Know about Lacan: But Were Afraid to Ask Hitchcock*, London – New York: Verso 1992, s. 47–72.

Jensen, Henrik (ed.): *Rebellion and Resistance*, Pisa: Pisa University Press 2009.

Joch, Roman: Ayn Rand – falešný prorok v zemi zaslíbené. In: Dina Chmaitilliová, Petr Mach (eds.): *Sto let od narození Ayn Randové: Sborník textů*, Praha: Centrum pro ekonomiku a politiku 2005, s. 25–32.

Jepperson, Ronald L.: Institutions, Institutional Effects, and Institutionalism. In: Paul J. DiMaggio, Walter W. Powell (eds.): *The New Institutionalism in Organizational Analysis*, Chicago – London: University Of Chicago Press 1991, s. 143–163.

Katschthaler, Karl; Morse, Donald E.; Takács, Miklós; Varga, Pál S. (eds.): *The Theoretical Foundations of Hungarian 'lieux de mémoire' Studies*, Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó 2013.

Keil, Charlie; Singer, Ben (eds.): *American Cinema of the 1910s: Themes and Variations*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2009.

Kelley, Beverly Merrill: Anticommunism in The Fountainhead. In: Herbert E. Gooch III, Beverly Merrill Kelley, John J. Pitney Jr., Craig R. Smith (eds.): *Reelpolitik: Political Ideologies in '30s and '40s Films*, Connecticut – London: Praeger 1998, s. 137–161.

Kellner, Douglas: Culture Industries. In: Toby Miller, Robert Stam (eds.): *A Companion to Film Theory*, Malden – Oxford – Victoria: Wiley-Blackwell 2004, s. 202–220.

Klingerová, Barbara: Konečná a nekonečná historie filmu: Rekonstruování minulosti v recepčních studiích. In: Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Herrmann & synové 2004, s. 87–112.

Kokeš, Radomír D.: Teorie seriálové fikce: Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu. In: Stanislava Fedrová, Alice Jedličková (eds.): *Intermediální poetika příběhu*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis 2011, s. 228–257.

Kokeš, Radomír D.: Fikce, (makro)světy a typologie seriality. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012, s. 149–174.

Krutnik, Frank; Neale, Steve; Neve, Brian; Stanfield, Peter (eds.): *'Un-American' Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2007.

Landman, Todd; Robinson, Neil (eds.): *The SAGE Handbook of Comparative Politics*, London: SAGE Publications Ltd 2009.

Lavocatová, Françoise: Nemožnost možných světů fikce. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012, s. 279–305.

Lawson, John Howard: Skladba filmu. In: Jaroslav Brož, Ljubomír Oliva (eds.): *Film je umění*, Praha: Orbis 1963, s. 167–199.

Lipset, Seymour Martin; Rokkan, Stein: Cleavage Structures, Party Systems, and Voter Alignments: An Introduction. In: Seymour Martin Lipset, Stein Rokkan (eds.): *Party Systems and Voter Alignments: Cross-National Perspectives*, New York: The Free Press 1967, s. 1–64.

Lipset, Seymour Martin; Rokkan, Stein (eds.): *Party Systems and Voter Alignments: Cross-National Perspectives*, New York: The Free Press 1967.

Loock, Kathleen; Verevis, Constantine (eds.): *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake/Remodel*, New York: Palgrave Macmillan 2012.

Lyden, John (ed.): *The Routledge Companion to Religion and Film*, New York: Routledge 2009.

Maland, Charles J.: The Social Problem Film. In: Wes D. Gehring (ed.): *Handbook of American Film Genres*, Connecticut – London – New York: Greenwood Press 1988, s. 305–330.

Maltby, Richard: Made for Each Other: The Melodrama of Hollywood and the House Committee on Un-American Activities, 1947. In: Philip Davies, Brian Neve (eds.): *Cinema, Politics, and Society in America*, Manchester: Manchester University Press 1981, s. 76–96.

Maltby, Richard: Sticks, Hicks and Flaps: Classical Hollywood's Generic Conception of its Audiences. In: Richard Maltby, Melvyn Stokes (eds.): *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies*, London: British Film Institute 1999, s. 23–41.

Maltby, Richard; Stokes, Melvyn (eds.): *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies*, London: British Film Institute 1999.

- Maltby, Richard: The Production Code and Mythologies of 'Pre-Code' Hollywood. In: Steve Neale (ed.): *The Classical Hollywood Reader*, London – New York: Routledge 2012, s. 237–248.
- Manfull, Helen (ed.): *Additional Dialogue: Letters of Dalton Trumbo, 1942–1962*, New York: Bantam Books 1972.
- Mareš, Petr; Szczepanik, Petr (eds.): *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*, Praha: Národní filmový archiv 2005.
- Mariner, Rosemary B.; Piehler, G. Kurt (eds.): *The Atomic Bomb and American Society: New Perspectives*, Knoxville: The University of Tennessee Press 2009.
- Matelski, Marilyn J.; Street, Lynch (eds.): *War and Film in America: Historical and Critical Essays*, Jefferson – London: McFarland & Company 2003.
- Maulucci Jr., Thomas W.: Cold War Berlin in the Movies: From The Big Lift to The Promise. In: Peter C. Rollins – John E. O'Connor (eds.): *Why We Fought: America's Wars in Film and History*, Lexington: The University Press of Kentucky 2008, s. 317–348.
- Mayhew, Robert (ed.): *Essays on Ayn Rand's The Fountainhead*, Lanham: Lexington Books 2007.
- Mayhew, Robert (ed.): *Essays on Ayn Rand's We the Living*, Lanham: Lexington Books 2012.
- Miller, Toby; Stam, Robert (eds.): *A Companion to Film Theory*, Malden – Oxford – Victoria: Wiley-Blackwell 2004.
- Milne, Tom (ed.): *Losey on Losey*, Garden City – New York: Doubleday 1968.
- Mintz, Steven; Roberts, Randy W. (eds.): *Hollywood's America: Twentieth-Century America Through Film*, Massachusetts – Oxford: Wiley-Blackwell 2010.
- Moulet, Luc: 'Sam Fuller: In Marlowe's Footsteps' (March 1959). In: Jim Hillier (ed.): *Cahiers Du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge – Massachusetts: Harvard University Press 1985, s. 145–157.
- Murphy, Brenda: Man on a Tightrope: Kazan as Liberal Anticommunist. In: Lisa Dombrowski (ed.): *Kazan Revisited*, Middletown: Wesleyan University Press 2011, s. 56–74.
- Neale, Steve (ed.): *The Classical Hollywood Reader*, London – New York: Routledge 2012.
- Neve, Brian: The Politics of Film Noir. In: Andrew Spicer, Helen Hanson (eds.): *A Companion to Film Noir*, New Jersey: Wiley-Blackwell 2013, s. 177–192.
- Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods: Volume 1*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1976.
- Nowell-Smith, Geoffrey (ed.): *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide*, New York: Oxford University Press 1996.

- Ohmer, Susan: The Science of Pleasure: George Gallup and Audience Research in Hollywood. In: Richard Maltby, Melvyn Stokes (eds.): *Identifying Hollywood's Audiences: Cultural Identity and the Movies*, London: British Film Institute 1999, s. 61–80.
- Otten, Birte: Of Political Visions and Visionary Politicians: Adapting All the King's Men to the Big Screen. In: Kathleen Loock, Constantine Verevis (eds.): *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake/Remodel*, New York: Palgrave Macmillan 2012, s. 87–106.
- Pavel, Thomas: Literární historie současnosti. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012, s. 41–50.
- Peary, Gerald (ed.): *Samuel Fuller: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi 2012.
- Peredo-Castro, Francisco: Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship. In: Daniel Biltereyst, Roel Vande Winkel (eds.): *Silencing Cinema: Film Censorship around the World*, New York: Palgrave Macmillan 2013, s. 63–78.
- Peters, B. Guy: Political Institutions, Old and New. In: Robert E. Goodin, Hans-Dieter Klingemann (eds.): *A New Handbook of Political Science*, Oxford: Oxford University Press 1996, s. 205–220.
- Petersen, Klaus; Sørensen, Nils Arne: Ameri-Danes and pro-American anti-Americans: Cultural Americanization and anti-Americanism in Denmark after 1945. In: Alexander Stephan (ed.): *The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism After 1945*, New York – Oxford: Berghahn Books 2006, s. 115–146.
- Pomerance, Murray (ed.): *American Cinema of the 1950s: Themes and Variations*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2005.
- Porfirio, Robert: The Strange Case of Film Noir. In: Andrew Spicer, Helen Hanson (eds.): *A Companion to Film Noir*, New Jersey: Wiley-Blackwell 2013, s. 17–32.
- Prime, Rebecca: Cloaked in Compromise: Jules Dassin's 'Naked' City. In: Frank Krutnik, Steve Neale, Brian Neve, Peter Stanfield (eds.): *'Un-American' Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2007, s. 142–151.
- Przylipiak, Mirosław: Vnitrotextový filmový produktor v nesubjektivizovných sděleních. In: Petr Mareš, Petr Szczepanik (eds.): *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*, Praha: Národní filmový archiv 2005, s. 207–224.
- Purdy, Jim; Roffman, Peter: The Red Scare in Hollywood: HUAC and the End of an Era. In: Steven Mintz, Randy W. Roberts (eds.): *Hollywood's America: Twentieth-Century America Through Film*, Massachusetts – Oxford: Wiley-Blackwell 2010, s. 179–197.
- Quicke, Andrew: The Era of Censorship (1930–1967). In: John Lyden (ed.): *The Routledge Companion to Religion and Film*, New York: Routledge 2009, s. 32–51.

Randová, Ayn: Objektivistická etika. In: Dina Chmaitillová, Petr Mach (eds.): *Sto let od narození Ayn Randové: Sborník textů*, Praha: Centrum pro ekonomiku a politiku 2005, s. 55–79.

O'Reilly, Kenneth: The Dies Committee v. The New Deal: Real Americans and the Unending Search for Un-Americans. In: Robert Justin Goldstein (ed.): *Little 'Red Scares': Anti-Communism and Political Repression in the United States, 1921–1946*, Farnham – Vermont: Ashgate 2014, s. 237–259.

Rhodes, Gary D.; Springer, John Parris (eds.): *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson – London: McFarland & Company 2006.

Richards, Jeffrey: Frank Capra and the Cinema of Populism. In: Bill Nichols (ed.): *Movies and Methods: Volume 1*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1976, s. 65–77.

Rollins, Peter C. (ed.): *The Columbia Companion to American History on Film: How the Movies Have Portrayed the American Past*, New York: Columbia University Press 2006.

Rosenbaum, Jonathan: New Hollywood and the Sixties Melting Pot. In: Thomas Elsaesser, Alexander Horwatz, Noel King (eds.): *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, s. 131–152.

Ross, Steven J.: Confessions of a Nazi Spy: Warner Bros., Anti-Fascism and the Politicization of Hollywood. In: Johanna Blakley, Martin Kaplan (eds.): *Warners' War: Politics, Pop Culture and Propaganda in Wartime Culture*, Los Angeles: Norman Lear Center Press 2004, s. 48–59.

Ryanová, Marie-Laure: Transmediální vyprávění příběhů a transfikcionalita. In: Bohumil Fořt (ed.): *Heterologica. Poetika, lingvistika a fikční světy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2012, s. 127–147.

Salmi, Hannu (ed.): *History in Words and Images*, Turku: University of Turku – Department of History 2005.

Sauvaget, Daniel: Moskevská mise (1943), 'americko-stalinistický' film. In: Kristian Feigelson, Petr Kopal (eds.): *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů 2012, s. 127–140.

Schepelern, Peter (ed.): *100 års dansk film*, København: Rosinante 2001.

Schmidt, Vivien A.: Comparative Institutional Analysis. In: Todd Landman, Neil Robinson (eds.): *The SAGE Handbook of Comparative Politics*, London: SAGE Publications Ltd 2009, s. 125–143.

Singer, Ben: Movies and Righteous Americanism. In: Charlie Keil, Ben Singer (eds.): *American Cinema of the 1910s: Themes and Variations*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2009, s. 225–248.

Silver, Alain: Kiss Me Deadly: Evidence of a Style. In: Alain Silver, James Ursini (eds.): *Film Noir Reader*, New York: Limelight Editions 1996, s. 208–235.

Silver, Alain; Ursini, James (eds.): *Film Noir Reader*, New York: Limelight Editions 1996.

Silver, Alain; Ursini, James (eds.): *Film Noir Reader 2*, New York: Limelight Editions 1999.

Staiger, Janet: Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. In: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press 2003, s. 185–199.

Staiger, Janet: Kiss Me Deadly: Cold War Threats from Spillane to Aldrich, New York to Los Angeles, and the Mafia to the H-Bomb. In: Philip Goldstein – James L. Machor (eds.): *New Directions in American Reception Study*, Oxford – New York: Oxford University Press 2008, s. 279–288.

Staiger, Janet: Individualism versus Collectivism: The Shift to Independent Production in the US Film Industry. In: Steve Neale (ed.): *The Classical Hollywood Reader*, London – New York: Routledge 2012, s. 331–342.

Stephan, Alexander (ed.): *The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism After 1945*, New York – Oxford: Berghahn Books 2006.

Straw, Will: Documentary Realism and the Postwar Left. In: Frank Krutnik, Steve Neale, Brian Neve, Peter Stanfield (eds.): *'Un-American' Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era*, New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2007, s. 130–141.

Szczepanik, Petr: Úvod. Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií. In: Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Herrmann & synové 2004, s. 9–41.

Szczepanik, Petr (ed.): *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Herrmann & synové 2004.

Theoharis, Athan G.: A Brief History of the FBI's Role and Powers. In: Athan G. Theoharis (ed.): *The FBI: A Comprehensive Reference Guide*, Phoenix: Oryx Press 1998, s. 1–43.

Theoharis, Athan G.: FBI Oversight and Liaison Relationships. In: Athan G. Theoharis (ed.): *The FBI: A Comprehensive Reference Guide*, Phoenix: Oryx Press 1998, s. 143–166.

Theoharis, Athan G. (ed.): *The FBI: A Comprehensive Reference Guide*, Phoenix: Oryx Press 1998.

Trammell, Jena: Red Pawn: Ayn Rand's Other Story of Soviet Russia. In: Robert Mayhew (ed.): *Essays on Ayn Rand's We the Living*, Lanham: Lexington Books 2012, s. 279–298.

Tudor, Andrew: Genre. In: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press 2003, s. 3–11.

Villadsen, Ebbe: 1950–1959: Familiehyggens årti. In: Peter Schepelern (ed.): *100 års dansk film*, København: Rosinante 2001, s. 162–198.

Williams, Linda: 'Something Else Besides a Mother': Stella Dallas and the Maternal Melodrama. In: Christine Gledhill (ed.): *Home is Where the Heart Is: Essays on Melodrama and the Woman's Film*, London: BFI 1987, s. 301–325.

Wood, Robin: Creativity and Evaluation: Two Film Noirs of the Fifties. In: Alain Silver, James Ursini (eds.): *Film Noir Reader 2*, New York: Limelight Editions 1999, s. 99–105.

Young, Jeff (ed.): *Kazan on Kazan*, London: Faber and Faber 1999.

Žižek, Slavoj (ed.): *Everything You Always Wanted to Know about Lacan: But Were Afraid to Ask Hitchcock*, London – New York: Verso 1992.

Studie z periodik:

Aidenbaum, Ashley Marie: Mother-Blaming and the Rise of the Expert. *Michigan Journal of History* 4, 2006, č. 1, s. 1–34.

Altman, Rick: Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 17–29.

Altman, Rick: Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 5–40.

Anonym: 'The Iron Curtain' with Dana Andrews, Gene Tierney and June Havoc. *Harrison's Reports* 30, 1948, č. 20, s. 79.

Anonym: Resoluce Wallaceova výboru proti filmu 'Železná opona'. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 23, s. 2.

Anonym: 'I Married a Communist' with Laraine Day and Robert Ryan. *Harrison's Reports* 31, 1949, č. 39, s. 154.

Anonym: Un-American Activities. *Sight and Sound* 19, 1950, č. 6, s. 168.

Anonym: Film-Nyt fra hele Verden. *Biograf-Bladet* 23, 1950, č. 12, s. 19.

Anonym: Russia Now Using 'Mr. Smith' as Anti-U.S. Weapon. *Harrison's Reports* 32, 1950, č. 51, s. 201.

Anonym: The Seventh Art. *Sight and Sound* 21, 1951, č. 1, s. 32.

Anonym: Ros – og Ris til Censuren. *Biograf-Bladet* 24, 1951, č. 15, s. 13.

Anonym: Nouvelles du Cinéma. *Cahiers du Cinéma* 2, 1952, č. 10, s. 57–62.

- Anonym: Nouvelles du Cinéma. *Cahiers du Cinéma* 3, 1952, č. 16, s. 51–52.
- Anonym: Arctic Flight, U.S.A., 1952. *Monthly Film Bulletin* 19, 1952, č. 227, s. 169.
- Anonym: Gregory Peck i Palladium. *Biograf-Bladet* 26, 1953, č. 2, s. 51.
- Anonym: High Tension (Sant Hander Inte Har), Sweden, 1952. *Monthly Film Bulletin* 20, 1953, č. 228, s. 9.
- Anonym: Tangier Incident, U.S.A., 1953. *Monthly Film Bulletin* 20, 1953, č. 232, s. 76.
- Anonym: Correspondence. *Sight and Sound* 22, 1953, č. 4, s. 202.
- Anonym: Captain Scarface, U.S.A., 1953. *Monthly Film Bulletin* 20, 1953, č. 239, s. 175–176.
- Anonym: Correspondence. *Sight and Sound* 24, 1955, č. 3, s. 162–164.
- Anonym: Stopover Tokyo, U.S.A., 1957. *Monthly Film Bulletin* 25, 1958, č. 288, s. 9.
- Astruc, Alexandre; Bazin, André; Doniol-Valcroze, Jacques; Frank, Nino; Kast, Pierre; Lo Duca; Vivet, Jean Pierre: Le pour et le contre. *Cahiers du Cinéma* 1, 1951, č. 4, s. 25–32.
- B., T. J.: Soldier of Fortune, U.S.A., 1955. *Monthly Film Bulletin* 22, 1955, č. 259, s. 122.
- Bazin, André; Lo Duca; Mayoux, Michel; Doniol-Valcroze, Jacques: Le Trompe l'œil: Venise 1952. *Cahiers du Cinéma* 2, 1952, č. 16, s. 2–25.
- Bennett, M. Todd: J. Edgar Hoover Goes to the Movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 33, 2013, č. 3, s. 518–521.
- Billingsley, Kenneth Lloyd: Hollywood's Missing Movies: Why American Films Have Ignored Life Under Communism. *Reason* 33, 2000, č. 6, s. 21–29.
- Biskind, Peter: Ripping off Zapata: Revolution Hollywood Style. *Cineaste* 7, 1976, č. 2, s. 11–15.
- Black, Gregory D.; Koppes, Clayton R.: What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942–1945. *The Journal of American History* 64, 1977, č. 1, s. 87–105.
- Black, Gregory D.: Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930–1940. *Film History* 3, 1989, č. 3, s. 167–189.
- Bláhová, Jindřiška: Hollywood za železnou oponou. Jednání o nové smlouvě o dovozu hollywoodských filmů mezi MPEA a ČSR (1946–1951). *Illuminace* 20, 2008, č. 4, s. 19–62.
- Bláhová, Jindřiška: Praha není žádný Minsk. Proces výběru hollywoodských filmů pro československý trh po druhé světové válce. *Illuminace* 21, 2009, č. 3, s. 5–40.

Blahova, Jindřiska: A Merry Twinkle in Stalin's Eye: Eric Johnston, Hollywood, and Eastern Europe. *Film History* 22, 2010, č. 3, s. 347–359.

Blomstedt, Larry W.: The Forgotten Attempts to End the Forgotten War: Congress, Korea and McCarthyism. *The Historian* 72, 2010, č. 4, s. 781–808.

Boin, Arjen; Christensen, Tom: The Development of Public Institutions: Reconsidering the Role of Leadership. *Administration & Society* 40, 2008, č. 3, s. 271–297.

Borde, Raymond; Chaumeton, Étienne: K definici filmu noir. *Kino-Ikon* 11, 2007, č. 1, s. 31–38.

Briley, Ron: John Wayne and Big Jim McLain (1952): The Duke's Cold War Legacy. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 31, 2001, č. 1, s. 28–33.

Canham, Kingsley; Cook, Jim: Abraham Polonsky. *Screen* 2, 1970, č. 2, s. 57–73.

Carruthers, Susan L.: 'The Manchurian Candidate' (1962) and the Cold War Brainwashing Scare. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 18, 1998, č. 1, s. 75–94.

Castille, Philip Dubuisson: Red Scare and Film Noir: The Hollywood Adaptation of Robert Penn Warren's *All the King's Men*. *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* 33, 1995, č. 2–3, s. 171–181.

Ceaser, James W.: The Origins and Character of American Exceptionalism. *American Political Thought* 1, 2012, č. 1, s. 3–28.

Ceplair, Larry: McCarthyism Revisited. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 28, 2008, č. 3, s. 405–414.

Ciment, Michel: Saltimbanques et bureaucrates: Man on a Tightrope. *Positif* 59, 2010, č. 1, s. 92–94.

Clark, Emily: Of Catholics, Commies, and the Anti-Christ: Mapping American Social Borders Through Cold War Comic Books. *Journal of Religion & Popular Culture* 21, 2009, č. 3, s. 1–42.

Coursodon, Jean-Pierre: Douglas redux: Sur quelques films de Gordon Douglas. *Positif* 59, 2010, č. 1, s. 76–78.

Daney, Serge; Noames, Jean-Louis: Leo et les aléas: Entretien avec Leo McCarey. *Cahiers du Cinéma* 15, 1965, č. 163, s. 10–21.

Delahaye, Michel: Entretien avec Elia Kazan. *Cahiers du Cinéma* 16, 1966, č. 184, s. 18–39.

Doherty, Thomas: Hollywood Agit-Prop: The Anti-Communist Cycle, 1948–1954. *Journal of Film & Video* 40, 1988, č. 4, s. 15–27.

Doležel, Lubomír: Mimesis a možné světy. *Česká literatura* 45, 1997, č. 6, s. 600–624.

Doležel, Lubomír: Jak dospět k fikčním světům. *Filosofický časopis* 60, 2012, č. 3, s. 323–335.

Doniol-Valcroze, Jacques: Dmytryk ou les arêtes vives. *Cahiers du Cinéma* 1, 1951, č. 1, s. 10–16.

Doniol-Valcroze, Jacques: Dans l'univers kafkaïen d'Hollywood, un producteur de choc: Stanley Kramer. *Cahiers du Cinéma* 2, 1952, č. 15, s. 9–18.

Doniol-Valcroze, Jacques: En un combat douteux. *Cahiers du Cinéma* 8, 1955, č. 44, s. 47–49.

Eisner, Lotte H.: De la pièce et du film au... ballet d'opéra. *Cahiers du Cinéma* 6, 1954, č. 36, s. 33–37.

F., G.: The Enemy Within, U.S.A., 1949. *Monthly Film Bulletin* 16, 1949, č. 189, s. 155.

Fay, Jennifer: Becoming Democratic: Satire, Satiety, and the Founding of West Germany. *Film History* 18, 2006, č. 1, s. 6–20.

Flinn, Carol: Sound Woman and the Bomb: Dismembering the 'Great Whatsit' in Kiss Me Deadly. *Wide Angle* 8, 1986, č. 4, s. 115–127.

Fořt, Bohumil: Doleželovy fikční světy. *Filosofický časopis* 60, 2012, č. 3, s. 337–341.

Friedman, Lester B.: A Very Narrow Path: The Politics of Edward Dmytryk. *Literature/Film Quarterly* 12, 1984, č. 4, s. 214–224.

Gillett, John: Cut and Come Again!. *Sight and Sound* 27, 1958, č. 5, s. 258.

Greene, Clarence; Rouse, Russell: Background for The Thief. *Sight and Sound* 22, 1953, č. 3, s. 138.

Grindon, Leger: Witness to Hollywood: Oral Testimony and Historical Interpretation in Warren Beatty's Reds. *Film History* 5, 1993, č. 1, s. 85–95.

H., P.: I Was a Communist for the F.B.I., U.S.A., 1951. *Monthly Film Bulletin* 18, 1951, č. 212, s. 324–325.

H., P.: Diplomatic Courier, U.S.A., 1952. *Monthly Film Bulletin* 19, 1952, č. 222, s. 90.

H., P.: Big Jim McLain, U.S.A., 1952. *Monthly Film Bulletin* 19, 1952, č. 227, s. 165.

H., P.: My Son John, U.S.A., 1952. *Monthly Film Bulletin* 20, 1953, č. 232, s. 69–70.

H., P.: Hell and High Water, U.S.A., 1954. *Monthly Film Bulletin* 21, 1954, č. 244, s. 85.

H., P.: Trial, U.S.A., 1955. *Monthly Film Bulletin* 23, 1956, č. 264, s. 5.

H., P.: Storm Centre, U.S.A., 1956. *Monthly Film Bulletin* 23, 1956, č. 270, s. 88.

Hall, Peter A.; Taylor, Rosemary C. R.: Political Science and the Three New Institutionalisms. *Political Studies* 44, 1996, č. 5, s. 936–957.

Harvey, Brian D.: Soviet-American 'Cinematic Diplomacy' in the 1930s: Could the Russians Really Have Infiltrated Hollywood?. *Screen* 46, 2005, č. 4, s. 487–498.

Haverty-Stacke, Donna T.: 'Punishment of Mere Political Advocacy': The FBI, Teamsters Local 544, and the Origins of the Smith Act Case. *The Journal of American History* 100, 2013, č. 1, s. 68–93.

Haynes, John Earl: The Cold War Debate Continues: A Traditionalist View of Historical Writing on Domestic Communism and Anti-Communism. *Journal of Cold War Studies* 2, 2000, č. 2, s. 76–115.

Haynes, John Earl; Klehr, Harvey: On the Waterfront without a Clue: A Review Essay. *Film History* 16, 2004, č. 4, s. 393–395.

Heineman, Kenneth: Media Bias in Coverage of the Dies Committee on Un-American Activities, 1938–1940. *Historian* 55, 1992, č. 1, s. 37–52.

Hirsch, Joshua: Film Gris Reconsidered. *Journal of Popular Film and Television* 34, 2006, č. 2, s. 82–93.

Houston, Penelope: Mr. Deeds and Willie Stark. *Sight and Sound* 19, 1950, č. 11, s. 276–279, 285.

Houston, Penelope: Red Planet Mars. *Sight and Sound* 22, 1952, č. 2, s. 81.

Houston, Penelope: The Thief and the Fourposter. *Sight and Sound* 22, 1953, č. 3, s. 130.

Houston, Penelope: Rebels without Causes. *Sight and Sound* 25, 1956, č. 4, s. 178–181.

I., D.: Assignment–Paris, U.S.A., 1952. *Monthly Film Bulletin* 20, 1953, č. 228, s. 3.

Jackson, Michael J.: Red Nightmare: Asleep with the Defense Department. *Jump Cut* 2, 1975, č. 9, s. 16–17.

Johnson, Glen M.: Sharper than an Irish Serpent's Tooth: Leo McCarey's My Son John. *Journal of Popular Film and Television* 8, 1980, č. 1, s. 44–49.

Kackman, Michael: Citizen, Communist, Counterspy: I Led 3 Lives and Television's Masculine Agent of History. *Cinema Journal* 38, 1998, č. 1, s. 98–114.

Kael, Pauline: Morality Plays Right and Left. *Sight and Sound* 24, 1954, č. 2, s. 67–73.

Kaňuch, Martin; Kučera, Jakub; Skopal, Pavel; Szczepanik, Petr: Rodinný film jako laboratoř filmové teorie, historie a fikce: Rozhovor s Rogerem Odinem. *Kino-Ikon* 7, 2003, č. 1, s. 77–89.

Kapterev, Sergei: Illusionary Spoils: Soviet Attitudes toward American Cinema during the Early Cold War. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 10, 2009, č. 4, s. 779–807.

Keene, Judith: Cinema and Prosthetic Memory: The Case of the Korean War. *Portal: Journal of Multidisciplinary International Studies* 7, 2010, č. 1, s. 1–18.

Kitamura, Hiroshi: Hollywood's 'New' Orientalism: The Case of Tokyo File 212. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 29, 2009, č. 4, s. 505–522.

Kofránková, Václava: Spanilá jízda Oldřicha Daňka za novou tváří historického filmu. *Marginalia Historica* 6, 2002, č. 1, s. 193–209.

Kokeš, Radomír D.: Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech českých sci-fi komedií. *Iluminace* 23, 2011, č. 3, s. 71–92.

Kracauer, Sigfried: National Types as Hollywood Presents Them. *The Public Opinion Quarterly* 13, 1949, č. 1, s. 53–72.

L., F.: Notes sur d'autres films. *Cahiers du Cinéma* 4, 1953, č. 22, s. 57–58.

L., G.: Crime of the Century, The, U.S.A., 1952. *Monthly Film Bulletin* 19, 1952, č. 224, s. 122.

L., G.: Thief, The, U.S.A., 1952. *Monthly Film Bulletin* 19, 1952, č. 227, s. 168.

Lang, Robert: Looking for the 'Great Whatzit': Kiss Me Deadly and Film Noir. *Cinema Journal* 27, 1988, č. 3, s. 32–44.

Lawson, John Howard: Hollywood a newyorští dokaři. *Film a doba* 1, 1955, č. 3–4, s. 169–171.

Leab, Daniel J.: How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist. *Journal of Contemporary History* 19, 1984, č. 1, s. 59–88.

Leab, Daniel J.: 'The Iron Curtain' (1948): Hollywood's First Cold War Movie. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8, 1988, č. 2, s. 153–188.

Leab, Daniel J.: From Even-Handedness to Red-Baiting: The Transformation of the Novel Trial. *Film History* 10, 1998, č. 3, s. 320–331.

Lo Duca: Lettre de l'Amérique hispanique. *Cahiers du Cinéma* 6, 1954, č. 32, s. 20–30.

Ir: Železná opona. *Kino* 3, 1948, č. 26, s. 508, 511.

Mach, Josef: Mentalita dnešního amerického návštěvníka kina. *Kino* 3, 1948, č. 18, s. 344–345, 352.

Maland, Charles: Film Gris: Crime, Critique, and Cold War Culture in 1951. *Film Criticism* 26, 2002, č. 3, s. 1–30.

Maltby, Richard: 'Film Noir': The Politics of the Maladjusted Text. *Journal of American Studies* 18, 1984, č. 1, s. 49–71.

Maltz, Albert: What Shall We Ask of Writers?. *The New Masses* 21, 1946, č. 7, s. 19–22.

Maltz, Albert: Moving Forward. *The New Masses* 21, 1946, č. 15, s. 8–9.

Mann, Katrina: 'You're Next!': Postwar Hegemony Besieged in Invasion of the Body Snatchers. *Cinema Journal* 44, 2004, č. 1, s. 49–68.

Mann, Klaus: What's Wrong with Anti-Nazi Films?. *New German Critique* 89, 2003, č. 1, s. 173–182.

March, James G.; Olsen, Johan P.: The New Institutionalism: Organizational Factors in Political Life. *The American Political Science Review* 78, 1984, č. 3, s. 734–749.

Marker, Jeff W.: Orson Welles's Macbeth: Allegory of Anticommunism. *Literature Film Quarterly* 41, 2013, č. 2, s. 116–128.

Miklitsch, Robert William: Fear of a Red Planet: I Was a Communist for the F.B.I. and 'Black Film'. *Journal of Popular Film and Television* 41, 2013, č. 3, s. 43–54.

Milner, Richard: Erotica '80 Awards. *Porn Stars: Stag Erotic Series* 1, 1980, č. 4, s. 86–89.

Mišūr, Martin: 'Ta záštipná antikomunistická propaganda' Od klasického antikomunistického cyklu k filmům Red Scare. *Dvacáté století* 6, 2014, č. 1, s. 9–23.

Mišūr, Martin: 'Nepokoušej se pátrat na vlastní pěst!' Práh rozhodovacích pravomocí a dohled institucí ve filmech Red Scare. *Illuminace* 26, 2014, č. 2, s. 75–98.

Morris, George: McCarey and McCarthy: My Son John. *Film Comment* 12, 1976, č. 1, s. 16–20.

Moser, John E.: 'Gigantic Engines of Propaganda': The 1941 Senate Investigation of Hollywood. *Historian* 63, 2001, č. 4, s. 731–752.

Moulet, Luc: Sainte Janet. *Cahiers du Cinéma* 15, 1958, č. 86, s. 51–53.

Moulet, Luc: La splendeur du Paradoxe. *Cahiers du Cinéma* 21, 1961, č. 121, s. 47–50.

Murphy, Geraldine: Ugly Americans in Togas: Imperial Anxiety in the Cold War Hollywood Epic. *Journal of Film and Video* 56, 2004, č. 3, s. 3–19.

Murray, Lawrence L.: Monsters, Spys, and Subversives: The Film Industry Responds to the Cold War, 1945–1955. *Jump Cut* 2, 1975, č. 9, s. 14–16.

Naficy, Hamid: Kinematografie s přízvukem. Stylistický přístup. *Illuminace* 20, 2008, č. 2, s. 7–34.

Ohi, Kevin: Of Red Queens and Garden Clubs: The Manchurian Candidate, Cold War Paranoia, and the Historicity of the Homosexual. *Camera Obscura* 20, 2005, č. 1, s. 148–183.

Pieńkowski, Marcin: Na nabrzeżach Elii Kazana w meandrach historii kina. *Kwartalnik Filmowy* 31, 2009, č. 3, s. 243–260.

Platt, David: Hollywood útočí na mír. *Kino* 4, 1949, č. 12, s. 173.

R., K.: Man on a Tightrope, U.S.A., 1953. *Monthly Film Bulletin* 20, 1953, č. 6, s. 86.

Rédei, Anna Cabak: Rhetoric in Film: A Cultural Semiotical Study of Greta Garbo in Ninotchka. *Film International* 4, 2006, č. 6, s. 52–61.

Reisz, Karel: Hollywood's Anti-Red Boomerang: Apple Pie, Love, and Endurance versus The Commies. *Sight and Sound* 22, 1953, č. 1, s. 132–137, 148.

Reisz, Karel: Man on a Tightrope. *Sight and Sound* 23, 1953, č. 1, s. 32.

Roberts, Jason: New Evidence in the Hiss Case: From the HUAC Files and the Hiss Grand Jury. *American Communist History* 1, 2002, č. 2, s. 143–162.

Rossi, John: The Iron Curtain: A Premature Anti-Communist Film. *Film & History* 24, 1994, č. 3–4, s. 100–112.

Rotter, Andrew J.: Saidism without Said: Orientalism and U. S. Diplomatic History. *The American Historical Review* 105, 2004, č. 4, s. 1205–1217.

Ryanová, Marie-Laure: Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky. *Aluze* 8, 2005, č. 3, s. 105–118.

Sadoul, Georges: Hollywood ve službách studené války. *Film a doba* 3, 1954, č. 6, s. 760–766.

Scott, Adrian: Historique de la Liste Noire. *Cahiers du Cinéma* 9, 1955, č. 54, s. 81–84.

Shain, Russell E.: Hollywood's Cold War. *Journal of Popular Film* 3, 1974, č. 4, s. 334–350.

Shain, Russell E.: Cold War Films, 1948–1962: An Annotated Filmography. *Journal of Popular Film* 3, 1974, č. 4, s. 364–372.

Sharrett, Christopher: Jack Webb and the Vagaries of Right-Wing TV Entertainment. *Cinema Journal* 51, 2012, č. 4, s. 165–171.

Shatnoff, Judith: The Warmer Comrade. *Film Quarterly* 22, 1966, č. 1, s. 28–34.

Shaw, Tony: Martyrs, Miracles, and Martians: Religion and Cold War Cinematic Propaganda in the 1950s. *Journal of Cold War Studies* 4, 2002, č. 2, s. 3–22.

Shaw, Tony: Early Warnings of the Red Peril: A Pre-History of Cold War British Cinema, 1917–1939. *Film History* 14, 2002, č. 3, s. 354–368.

Shaw, Tony: The Russians are Coming, the Russians are Coming (1966): Reconsidering Hollywood's Cold War 'Turn' of the 1960s. *Film History* 22, 2010, č. 2, s. 235–250.

Schlimm, Richard: The Necessity of Permanent Criticism: A Postcolonial Critique of Ridley Scott's Kingdom of Heaven. *Journal of Media and Religion* 9, 2010, č. 3, s. 129–149.

Smith, Greg M.: Blocking Blockade: Partisan Protest, Popular Debate, and Encapsulated Texts. *Cinema Journal* 36, 1996, č. 1, s. 18–38.

Sobchacková, Vivian: Lounge time. Chronotop filmu noir a období poválečných krizí. *Kino-Ikon* 11, 2007, č. 1, s. 73–110.

Spadoni, Robert: Guilty by Omission: Girding The Fountainhead for the Cold War. *Literature/Film Quarterly* 27, 1999, č. 3, s. 223–232.

Staiger, Janet: Self-Regulation and the Classical Hollywood Cinema. *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 6, 1991, č. 1, s. 221–231.

Stegelmann, Jørgen: Leo McCarey – en nekrolog. *Film* 48 1, 1948, č. 3, s. 34–36.

Stern, Ralph: The Big Lift (1950): Image and Identity in Blockaded Berlin. *Cinema Journal* 46, 2007, č. 2, s. 66–90.

Tučková, Anna: Mírový boj na filmové frontě. *Kino* 5, 1950, č. 12, s. 259.

Vaughn, Stephen: Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code. *The Journal of American History* 77, 1990, č. 1, s. 39–65.

Walsh, Moira: My Son John. *America* 43, 1952, č. 16, s. 90–91.

Warshow, Robert: Father and Son – and the FBI. *The American Mercury* 29, 1952, č. 6, s. 74–80.

Weinberg, Herman G.: Lettre de New York. *Cahiers du Cinéma* 4, 1953, č. 24, s. 35–37.

Weinberg, Sydney: What to Tell America: The Writers' Quarrel in the Office of War Information. *The Journal of American History* 55, 1968, č. 1, s. 73–89.

Wilcox, Clyde: Popular Backing for the Old Christian Right: Explaining Support for the Christian Anti-Communism Crusade. *Journal of Social History* 21, 1987, č. 1, s. 117–132.

Worland, Rick: OWI Meets the Monsters: Hollywood Horror Films and War Propaganda, 1942 to 1945. *Cinema Journal* 37, 1997, č. 1, s. 47–65.

Zaoral, Zdeněk: Politika Oscarů: Ideologické aspekty amerického filmu. *Film a doba* 27, 1981, č. 6, s. 334–341.

Zieger, Robert H.: The Evolving Cold War: The Changing Character of the Enemy Within, 1949–63. *American Communist History* 3, 2004, č. 1, s. 3–23.

Žižek, Slavoj: Podrost slasti. Jak se populární kultura může stát úvodem do Lacana. *Illuminace* 13, 2001, č. 1, s. 5–22.

Články z novin:

Alexandrov, Grigorij: Hollywood ve službách válečných štváčů. *Rudé právo* 31, 1951, č. 29, (4. 2.), s. 5.

Anonym: Use Films Against Communism: Nixon. *Motion Picture Daily* 63, 1948, č. 36, (24. 2.), s. 1.

Anonym: 'Curtain' Opens High In Spite of Protest. *Motion Picture Daily* 63, 1948, č. 93, (13. 5.), s. 1, 7.

Anonym: Film Classics Gets Rialto as Showcase. *Motion Picture Daily* 64, 1948, č. 12, (19. 7.), s. 1.

Anonym: 'The Iron Curtain' (20th Century-Fox). *Motion Picture Daily* 63, 1948, č. 89, (7. 5.), s. 3.

Anonym: 'The Iron Curtain' with Dana Andrews, Gene Tierney, June Havoc. *The Film Daily* 93, 1948, s. 89, (7. 5.), s. 6.

Anonym: Rialto Shutting for Day. *Motion Picture Daily* 64, 1948, č. 44, (1. 9.), s. 2.

Anonym: Yates Personally to Sell 'The Red Menace'. *Motion Picture Daily* 65, 1949, č. 110, (7. 6.), s. 1, 6.

Anonym: Republic Sues Red Press on 'Menace'. *Motion Picture Daily* 65, 1949, č. 119, (20. 6.), s. 1, 6.

Anonym: Yates, 'Menace' Cited By Parents Magazine. *Motion Picture Daily* 66, 1949, č. 1, (1. 7.), s. 2.

Anonym: Made Mindszenty Film to Warn the World: Wrath. *Motion Picture Daily* 66, 1949, č. 100, (23. 11.), s. 6.

Anonym: To Screen 'Treason' For Legion Meeting. *Motion Picture Daily* 67, 1950, č. 19, (27. 1.), s. 6.

Anonym: Countess Hostess at 'Treason' Premiere. *Motion Picture Daily* 67, 1950, č. 21, (31. 1.), s. 2.

Anonym: Rally Radio, Clerics, PTA Behind 'Guilty'. *Motion Picture Daily* 67, 1950, č. 26, (7. 2.), s. 7.

Anonym: Urges Films for Use In U. S. Propaganda. *Motion Picture Daily* 67, 1950, č. 56, (23. 3.), s. 2.

Anonym: Church to Show Film Sunday to Benefit School. *Chicago Daily Tribune* 103, 1950, č. 334, (30. 11.), s. 5/13.

Anonym: U. S. Protests to Moscow Officially On 'Smith' Issue. *Motion Picture Daily* 69, 1951, č. 14, (19. 1.), s. 1, 3.

Anonym: 'Savage Drums' (Lippert). *Motion Picture Daily* 70, 1951, č. 7, (11. 7.), s. 5.

Anonym: 'Lost Continent' (Lippert). *Motion Picture Daily* 70, 1951, č. 16, (24. 7.), s. 4.

Anonym: Films Must Combat 'Big Lie', Wald Says. *Motion Picture Daily* 70, 1951, č. 19, (27. 7.), s. 2.

Anonym: 'Red Snow' (Columbia). *Motion Picture Daily* 71, 1952, č. 120, (20. 6.), s. 6.

Anonym: Sen. Nixon Praises 'Walk East', Murphy. *Motion Picture Daily* 72, 1952, č. 2, (2. 7.), s. 7.

Anonym: Would Curb Films Of 'Red' Writers. *Motion Picture Daily* 72, 1952, č. 5, (8. 7.), s. 1, 5.

Anonym: 'Arctic Flight' (Monogram). *Motion Picture Daily* 72, 1952, č. 25, (5. 8.), s. 6.

Anonym: 'Target Hong Kong' (Columbia). *Motion Picture Daily* 72, 1952, č. 122, (29. 12.), s. 36.

Anonym: Første tredimensionale spillefilm i Europa. *Politiken* 70, 1953, č. 61, (2. 3.), s. 11.

Anonym: Tredimensional svensk Film i Aar. *Jyllands-Posten* 83, 1953, č. 65, (6. 3.), s. 16.

Anonym: Johnston Says U. S. Films Do Good Abroad. *Motion Picture Daily* 73, 1953, č. 45, (9. 3.), s. 1, 4.

Anonym: 'Guerilla Girl' (John Christian-United Artists). *Motion Picture Daily* 73, 1953, č. 86, (5. 5.), s. 6.

Anonym: 'Tobor the Great' (Republic). *Motion Picture Daily* 76, 1954, č. 43, (31. 8.), s. 6.

Anonym: Says U. S. Films Used For Red Propaganda. *Motion Picture Daily* 76, 1954, č. 112, (13. 12.), s. 2.

Anonym: 'The Atomic Kid' (Republic). *Motion Picture Daily* 76, 1954, č. 112, (13. 12.), s. 6.

Anonym: 50 UN Students to See 'Love' Preview. *Motion Picture Daily* 78, 1955, č. 30, (12. 8.), s. 3.

Anonym: 'Blood Alley'; Batjac-Warner Brothers-CinemaScope. *Motion Picture Daily* 78, 1955, č. 57, (21. 9.), s. 7.

Anonym: Delegates of UN See 'Blood Alley'. *Motion Picture Daily* 78, 1955, č. 68, (6. 10.), s. 6.

Anonym: Legion of Decency View in 'Storm' Hit by MPIC. *Motion Picture Daily* 80, 1956, č. 15, (23. 7.), s. 1, 5.

Anonym: Fox Wins Rights to 'Josef Stalin' Title. *Motion Picture Daily* 80, 1956, č. 108, (6. 12.), s. 1, 6.

Anonym: Arbitrate New Dispute Over 'Stalin' Film Title. *Motion Picture Daily* 81, 1957, č. 26, (6. 2.), s. 1–2.

Anonym: 'China Gate' Banned By Israeli Censors. *Motion Picture Daily* 82, 1957, č. 72, (11. 10.), s. 4.

Anonym: Says U. S. Films Hurt Prestige Abroad. *Motion Picture Daily* 84, 1958, č. 91, (10. 11.), s. 2.

Arneel, Gene: 'I Married a Communist' (RKO Radio). *Motion Picture Daily* 66, 1949, č. 57, (21. 9.), s. 4.

Barry, Edward: Helen Hayes Back on Screen in Stirring Film. *Chicago Daily Tribune* 105, 1952, č. 295, (21. 10.), s. 2/2.

Brady, Thomas F.: Fox to Make Film on Russian Spying. *The New York Times* 96, 1947, č. 100, (10. 4.), s. 35.

Brady, Thomas F.: Hollywood Tidbits: Actors Free to Mix in Politics – Warners in the Dark – Reds Score Sovier Score. *The New York Times* 97, 1948, č. 109, (18. 4.), s. X5.

Brady, Thomas F.: Hollywood Resume: Second Film in Anti-Red Cycle Starts – Addenda. *The New York Times* 97, 1948, č. 151, (30. 5.), s. X5.

Brady, Thomas F.: Hollywood Affairs: Communists Attack Film Expose – Battle Of the Bulge Renewed – Other Items. *The New York Times* 98, 1949, č. 135, (15. 5.), s. X5.

Brady, Thomas F.: Hollywood Dossier: Long Hunt for Actor to Play Valentino Finally Ends – Other Studio Items. *The New York Times* 98, 1949, č. 226, (14. 8.), s. X3.

Brownell Jr., William H.: Hollywood Digest: On the Trail of 'Legend of the Inca' Through Peruvian Andes – Addenda. *The New York Times* 102, 1953, č. 193, (12. 7.), s. X5.

Campbell, John: Hong Kong Faces 'A Many Splendored Thing'. *The New York Times* 104, 1955, č. 93, (3. 4.), s. X5.

Crowther, Bosley: 'The Iron Curtain', Anti-Communist Film, Has Premiere Here at the Roxy Theatre. *The New York Times* 97, 1948, č. 134, (13. 5.), s. 31.

Crowther, Bosley: 'The Iron Curtain': New Roxy Film Poses a Question: Is it Being Raised or Lowered?. *The New York Times* 97, 1948, č. 137, (16. 5.), s. X1.

Crowther, Bosley: 'Walk a Crooked a Mile' New Film at the Criterion – 'Gallant Blade' Bows at the Rivoli. *The New York Times* 97, 1948, č. 287, (13. 10.), s. 31.

Crowther, Bosley: 'State Department-File 649' Opens at the Globe – 'Snowbound' and 'One Night With You' Arrive. *The New York Times* 98, 1949, č. 52, (21. 2.), s. 20.

Crowther, Bosley: 'The Red Menace', Dealing with Communist Party in U. S., Shown at the Mayfair. *The New York Times* 98, 1949, č. 178, (27. 6.), s. 18.

Crowther, Bosley: Gary Cooper Plays an Idealistic Architect in Film Version of 'The Fountainhead'. *The New York Times* 98, 1949, č. 190, (9. 7.), s. 8.

Crowther, Bosley: In a Glass House: Reckless Ideas Spouted by The Fountainhead. *The New York Times* 98, 1949, č. 198, (17. 7.), s. X1.

Crowther, Bosley: 'The Big Lift', Fox Film Based on Air Operations Over Berlin, Is New Feature at Rivoli. *The New York Times* 99, 1950, č. 117, (27. 4.), s. 37.

Crowther, Bosley: 'Communist for F. B. I.' New Picture at Strand Theatre, Features Frank Lovejoy. *The New York Times* 100, 1951, č. 123, (3. 5.), s. 34.

Crowther, Bosley: Helen Hayes Returns to Films in 'My Son John', Feature at the Capitol Theatre. *The New York Times* 101, 1952, č. 100, (9. 4.), s. 27.

Crowther, Bosley: 'The Atomic City', Low-Budget, High-Voltage Paramount Film, Opens at the Mayfair. *The New York Times* 101, 1952, č. 123, (2. 5.), s. 21.

Crowther, Bosley: 'Diplomatic Courier', Mystery With Tyrone Power, Makes Debut at Roxy Theatre. *The New York Times* 101, 1952, č. 196, (14. 6.), s. 12.

Crowther, Bosley: 'Big Jim McLain', Film Study of Congressional Work Against Communism, at Paramount. *The New York Times* 101, 1952, č. 262, (18. 9.), s. 35.

Crowther, Bosley: Spiritual Forces: Considering 'Man on a Tightrope' and 'A Queen Is Crowned'. *The New York Times* 102, 1953, č. 202, (21. 6.), s. X1.

Crowther, Bosley: Gregory Peck Stars in 'Night People' at Roxy – Story Was Shot in Berlin. *The New York Times* 103, 1954, č. 72, (13. 3.), s. 11.

Crowther, Bosley: Confused 'Trial': Mexican Is Martyred in Music Hall Film. *The New York Times* 104, 1955, č. 287, (14. 10.), s. 21.

Crowther, Bosley: 'Storm Center': Bette Davis Star of Film at Normandie. *The New York Times* 105, 1956, č. 296, (22. 10.), s. 25.

Franke, Charles L.: 'The Thief' (Harry M. Popkin-United Artists). *Motion Picture Daily* 72, 1952, č. 62, (26. 9.), s. 4.

fz: Strana Henry Wallace proti 'Železné oponě'. *Filmové zpravodajství* 4, 1948, č. 100, (25. 5.), s. 1–2.

G., O. A.: At the Globe. *The New York Times* 102, 1953, č. 120, (30. 4.), s. 39.

Herbstman, Mandel: 'The Fountainhead' (Warner Bros). *Motion Picture Daily* 65, 1949, č. 122, (23. 6.), s. 4.

Herbstman, Mandel: 'The Red Danube' (M-G-M). *Motion Picture Daily* 66, 1949, č. 57, (21. 9.), s. 4.

Herbstman, Mendal: 'I Was A Communist for the F.B.I.' (Warner Brothers). *Motion Picture Daily* 69, 1951, č. 76, (19. 4.), s. 6.

Herbstman, Mandel: 'Walk East on Beacon' (Columbia). *Motion Picture Daily* 71, 1952, č. 81, (25. 4.), s. 6.

Hopper, Hedda: Looking at Hollywood. *Chicago Daily Tribune* 101, 1948, č. 19, (19. 1.), s. 25.

Hopper, Hedda: Looking at Hollywood. *Chicago Daily Tribune* 105, 1952, č. 275, (1. 10.), s. 3/5.

Hopper, Hedda: Looking at Hollywood. *Chicago Daily Tribune* 106, 1953, č. 62, (5. 3.), s. 4/2.

Hopper, Hedda: Looking at Hollywood. *Chicago Daily Tribune* 106, 1953, č. 110, (20. 4.), s. 7.

Hopper, Hedda: Looking at Hollywood. *Chicago Daily Tribune* 107, 1954, č. 209, (28. 6.), s. 3/7.

Hopper, Hedda: Looking at Hollywood. *Chicago Daily Tribune* 109, 1956, č. 194, (12. 7.), s. 3/6.

Hopper, Hedda: Looking at Hollywood. *Chicago Daily Tribune* 118, 1965, č. 308, (4. 11.), s. 2/8.

Kane, Sherwin: 'My Son, John' (Paramount). *Motion Picture Daily* 71, 1952, č. 55, (20. 3.), s. 1, 4.

Kane, Sherwin: 'Man on A Tightrope' (20th Century-Fox). *Motion Picture Daily* 73, 1953, č. 62, (1. 4.), s. 2.

Kann, Red: 'All the King's Men' (Columbia). *Motion Picture Daily* 66, 1949, č. 89, (7. 11.), s. 7.

Kehr, Dave: An Auteur? Smile When You Say That. *The New York Times* 155, 2006, č. 78, (19. 3.), s. 28.

Kroh, Miroslav: Kýč ve službách protisovětské propagandy, čili jak byl zroben film 'Železná opona'. *Mladá Fronta* 4, 1951, č. 197, (28. 8.), s. 4.

Lowenstein, H. Zu: Films Figure in Berlin's 'Cold War'. *Motion Picture Daily* 64, 1948, č. 60, (24. 9.), s. 6.

Quigley, Martin: Warner's Anti-Red Film Is Timely and Hard-Hitting. *Motion Picture Daily* 69, 1951, č. 77, (20. 4.), s. 1, 5.

Ø. J.: En brist i hjernen. *Land og folk* 9, 1953, č. 154, (3. 6.), s. 9.

P., T. M.: 'Red Danube', Based on Novel by Marshall, at the Capitol – Wrestling Film at Palace. *The New York Times* 98, 1949, č. 343, (9. 12.), s. 37.

P., T. M.: Mindszenty Trial Reviewed as Film. *The New York Times* 99, 1950, č. 101, (11. 4.), s. 26.

Pashkin, Walter: 'Invasion U.S.A.' (American pictures Corp.-Columbia Pictures). *Motion Picture Daily* 72, 1952, č. 109, (8. 12.), s. 3.

Pryor, Thomas M.: Hollywood Scene: Footnotes on 'The Library' – Backers – Wilde's Opinions – Other Matters. *The New York Times* 104, 1955, č. 156, (5. 6.), s. X5.

Pryor, Thomas M.: Quinn to Direct a Movie Musical. *The New York Times* 106, 1957, č. 31, (31. 1.), s. 21.

Rand, Ayn: Ayn Rand Replies to Criticism of Her Film. *The New York Times* 98, 1949, č. 205, (24. 7.), s. X4.

Remer, Jay: The Girl in the Kremlin; Universal. *Motion Picture Daily* 81, 1957, č. 76, (19. 4.), s. 6.

T., H. H.: Rooney Is 'Atomic Kid' in Film on Palace Bill. *The New York Times* 103, 1954, č. 338, (4. 12.), s. 14.

Tinee, Mae: Wordless Film, 'The Thief', Is Tale of Traitor. *Chicago Daily Tribune* 105, 1952, č. 344, (9. 12.), s. 3/2.

Tinee, Mae: Film Portrays Circus Life in a Red Country. *Chicago Daily Tribune* 106, 1953, č. 194, (13. 7.), s. 2/7.

Thierry, Werner: Den hidtil groveste fornærmelse mod dansk biografpublikum. *Land og folk* 8, 1952, č. 43, (13. 2.), s. 9.

Thompson, Howard: News Notes on Pictures and People. *The New York Times* 101, 1952, č. 251, (7. 9.), s. X5.

W., A.: Spy Melodrama at the Roxy. *The New York Times* 101, 1952, č. 289, (16. 10.), s. 37.

W., A.: Red Terror Stalks the Circus in 'Man on a Tightrope'. *The New York Times* 102, 1953, č. 156, (5. 6.), s. 19.

Wood, Percy: Reds Protest U. S. Film; India Makes 4 Cuts. *Chicago Daily Tribune* 101, 1948, č. 278, (4. 10.), s. 3/10.

Zanuck, Darryl: Zanuck Defends 'The Iron Curtain'. *The New York Times* 97, 1948, č. 151, (30. 5.), s. X5.

Publikované prameny:

Almond, Gabriel A.: *The Appeals of Communism*, Princeton: Princeton University Press 1954.

Balling, Erik; Kragh-Jacobsen, Svend; Sevel, Ove (eds.): *50 Aar i dansk Film*, København: A/S Nordisk films kompagni 1956.

Barth, Alan: *The Loyalty of Free Men*, New York: Pocket Books 1952.

Billington, Ray Allen: *The American Frontier*, Washington: Service Center for Teachers of History 1958.

Browder, Earl: *Communism in the United States*, New York: International Publishers 1935.

Browder, Earl: *Lincoln and the Communists*, New York: Workers Library Publishers 1936.

Browder, Earl; Levine, Harold: *Communists and National Unity: An Interview of PM with Earl Browder*, New York: Workers Library Publishers 1944.

Brzeziński, Zbigniew: *The Permanent Purge: Politics in Soviet Totalitarianism*, Cambridge: Harvard University Press 1956.

Cogley, John (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956.

Cvetic, Matt: *The Big Decision: The Story of Matt Cvetic, Counterspy*, California: Cvetic 1959.

Davies, Joseph E.: *Mission to Moscow*, New York: Simon and Schuster 1941.

Davies, Joseph E.: *Poslání do Moskvy: Soubor důvěrných depeší státnímu departmentu, úřední a soukromé korespondence, běžné zápisky z diáře a deníku spolu s poznámkami a výkladem do října 1941*, Praha: Melantrich 1947.

Dennis, Eugene; Duclos, Jacques; Foster, William Z.; Williamson, John: *On the Struggle against Revisionism*, New York: National Veterans Committee of the Communist Party 1946.

Dilling, Elizabeth: *The Red Network; A 'Who's Who' and Handbook of Radicalism for Patriots*, Illinois – Chicago: Author 1934.

Fagan, Myron C.: *Hollywood Reds are 'On the Run'!*, California: Cinema Educational Guild 1949.

Fast, Howard: *Literatura a skutečnost*, Praha: Svoboda 1951.

Foster, William Z.: *Toward Soviet America*, New York: Coward-McCann 1932.

Foster, William Z.: *In Defense of the Communist Party and the Indicted Leaders*, New York: New Century Publishers 1949.

Gallup, George: *Průvodce po výzkumu veřejného mínění*, Praha: Orbis 1948.

Gates, John: *Evolution of an American Communist: Why I Quit after 27 Years: Where I Stand Now*, New York: Gates 1958.

Gilbert, Dan: *Moscow over Hollywood*, Washington: Christian Press Bureau 1947.

Handel, Leo A.: *Hollywood Looks at its Audience: A Report of Film Audience Research*, Urbana: University of Illinois Press 1950.

Hiss, Alger: *In the Court of Public Opinion*, New York: Alfred A. Knopf 1957.

Hoover, John Edgar: *Membership of the Communist Party, USA, 1919–1954 (Not for Dissemination Outside the Bureau)*, Washington: Federal Bureau of Investigation – United States Department of Justice 1955.

Hoover, J. Edgar: *Master of Deceit: The Story of Communism in America and How to Fight it*, New York: Henry Hold and Company 1958.

House Committee on Un-American Activities: *Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*, Washington: United States Government Printing Office 1947.

House Committee on Un-American Activities: *100 Things You Should Know about Communism Series*, Washington: Committee on Un-American Activities – U. S. House of Representatives 1949.

House Committee on Un-American Activities: *Communist Infiltration of Hollywood Motion-Picture Industry – Part 7*, Washington: United States Government Printing Office 1952.

House Committee on Un-American Activities: *The Shameful Years: Thirty Years of Soviet Espionage in the United States*, Washington: Committee on Un-American Activities – U. S. House of Representatives 1952.

Jerome, V. J.: *The Negro in Hollywood Films*, New York: Masses & Mainstream 1950.

Jones, Dorothy B.: Communism and the Movies: A Study of Film Content. In: John Cogley (ed.): *Report on Blacklisting: 1 Movies*, New York: The Fund for the Republic 1956, s. 196–304.

- Kahn, Gordon: *Hollywood před soudem*, Praha: Svoboda 1948.
- Lawson, John Howard: *Film v boji idejí*, Praha: Československý státní film 1955.
- Library of Congress, The: *Motion Pictures 1940–1949*, Washington: The Library of Congress – Copyright Office 1953.
- Lippmann, Walter: *Zahraniční politika a válečné cíle Spojených států*, Praha: Družstevní práce 1946.
- Matusow, Harvey: *False Witness*, New York: Cameron & Kahn 1955.
- McCarthy, Joe: *McCarthyism, The Fight for America: Documented Answers to Question Asked by Friend and Foe*, New York: The Devin-Adair Company 1952.
- Nelson, Steve: *The Volunteers: A Personal Narrative of the Fight against Fascism in Spain*, New York: Masses & Mainstream 1953.
- Philbrick, Herbert A.: *I Led Three Lives: Citizen, 'Communist', Counterspy*, New York: McGraw Hill 1952.
- Powdermaker, Hortense: *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, Boston: Little, Brown and Company 1950.
- Motion Picture Alliance for the Preservations of American Ideals, The: *Screen Guide for Americans*, California: The Motion Picture Alliance for the Preservations of American Ideals 1947.
- Rákosi, Mátyás: *Výbor z projevů a článků*, Praha: Svoboda 1951.
- Rosenbergová, Ethel; Rosenberg, Julius: *Dopisy z domu smrti*, Praha: Mír 1953.
- Turner, Frederick Jackson: *The Frontier in American History*, New York: Henry Holt and Company 1948.
- Waldekranz, Rune: *Amerikansk Film*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1954.
- Workers Party of America: *Manifesto to the Workers of America*, Milwaukee: Labor Press Syndicate 1922.
- U. S. Chamber of Commerce: *Communist Infiltration in the United States: Its Nature and How to Combat It*, Washington: Chamber of Commerce of the United States 1946.
- U. S. Chamber of Commerce: *Communism: Where Do We Stand Today?*, Washington: Chamber of Commerce of the United States 1952.

Beletrie:

Bessie, Alvah: *Neameričané*, Praha: SNPL 1961.

Lewis, Sinclair: *It Can't Happen Here*, New York: Doubleday, Doran and Company 1935.

Rand, Ayn: *The Fountainhead*, Indianapolis: Bobbs-Merrill 1943.

Rand, Ayn: *Zdroj*, Australia: Berlet 2000.

Randová, Ayn: *Atlasova vzpoura*, Praha: Dokořán – Argo 2014.

Spillane, Mickey: *S polibkem přijde smrt; Nepřežije nikdo*, Praha – Plzeň: Beta-Dobrovský – Ševčík 2000.

Warren, Robert Penn: *All the King's Men*, San Diego: Harcourt, Brace & Company 1946.

Internetové prameny:

Allison, Deborah: Don Siegel. *Senses of Cinema* 6, č. 32. Dostupný na WWW: <<http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/siegel/>> [vyšlo 1. 7. 2004; cit. 1. 8. 2015].

Bessie, Alvah; Polonsky, Abraham; Rogin, Michael; Sayre, Nora: Hollywood & the Cold War: My Son John. *Pacific Film Archive*. Dostupný na WWW: <http://archive.org/details/cbpf_00004> [vyšlo 20. 11. 1982; cit. 1. 8. 2015].

ČTK – kaš: Stáhnout film The Interview kvůli vydírání hackery byla chyba, řekl Obama. *iHNed.cz*. Dostupný na WWW: <<http://zahranicni.ihned.cz/amerika-usa/c1-63283360-stahnout-film-the-interview-kvuli-vydirani-hackery-byla-chyba-rekl-obama>> [vyšlo 19. 12. 2014; cit. 1. 8. 2015].

ČTK – Lidovky.cz: Osud The Interview: Film, v němž zabijí Kima, nakonec půjde do kin. *Lidovky.cz*. Dostupný na WWW: <http://www.lidovky.cz/komedie-the-interview-o-kim-cong-unovi-pujde-nakonec-v-usa-do-kin-pwx-/zpravy-svet.aspx?c=A141223_195118_ln_zahranici_ele> [vyšlo 23. 12. 2014; cit. 1. 8. 2015].

ČTK – Novinky: Komédie o Kim Čong-unovi se stala nejstahovanějším filmem v dějinách. *Novinky.cz*. Dostupný na WWW: <<http://www.novinky.cz/kultura/357349-komedie-o-kim-cong-unovi-se-stala-nejstahovanejsim-filmem-v-dejinach.html>> [vyšlo 29. 12. 2014; cit. 1. 8. 2015].

Dunn, J. R.: The Buried Legacy of Hollywood Anti-Communism. *American Thinker*. Dostupný na WWW: <http://www.americanthinker.com/articles/2007/10/the_buried_legacy_of_hollywood_1.html> [vyšlo 14. 10. 2007; cit. 1. 8. 2015].

ert: Na KLDŘ prřely DVD s filmem *The Interview*, aktivisté poslali i dolary. *iDNES.cz*. Dostupný na WWW: <http://zpravy.idnes.cz/fbi-obvinila-kldr-z-utoku-0ho-/zahranicni.aspx?c=A141219_191252_zahranicni_mlb> [vyšlo 17. 4. 2015; cit. 1. 8. 2015].

Foster, Gwendolyn A.: My Son John and The Red Scare in Hollywood. *Senses of Cinema* 11, ř. 51. Dostupný na WWW: <<http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/my-son-john/>> [vyšlo 9. 7. 2009; cit. 1. 8. 2015].

Geerhart, Bill: The Girl in the Kremlin: A Conelrad Appreciation. *Conelrad Adjacent*. Dostupný na WWW: <<http://conelrad.blogspot.cz/2011/07/girl-in-kremlin-conelrad-appreciation.html>> [vyšlo 9. 7. 2011; cit. 1. 8. 2015].

Geerhart, Bill: A Real Girl in the Kremlin: Conelrad's Interview with Natalia Daryll. *Conelrad Adjacent*. Dostupný na WWW: <<http://conelrad.blogspot.cz/2011/07/real-girl-in-kremlin-conelrads.html>> [vyšlo 9. 7. 2011; cit. 1. 8. 2015].

Geerhart, Bill: The Girl in the Kremlin: Pressbook Highlights. *Conelrad Adjacent*. Dostupný na WWW: <<http://conelrad.blogspot.cz/2011/07/girl-in-kremlin-pressbook-highlights.html>> [vyšlo 9. 7. 2011; cit. 1. 8. 2015].

Hall, John W.: A Propaganda Opportunity Shot Down: The Changing Image of the FBI Agent in *G-Men* (1935) and *I Was a Communist for the FBI* (1951). *Bright Lights Film Journal*. Dostupný na WWW: <<http://brightlightsfilm.com/a-propaganda-opportunity-shot-down-the-changing-image-of-the-fbi-agent-in-g-men-1935-and-i-was-a-communist-for-the-fbi-1951/#.VTQFa5WJj5p>> [vyšlo 30. 4. 2011; cit. 1. 8. 2015].

Johnson, Randy: Overlooked Movies: A Bullet For Joey (1955). *Not The Baseball Pitcher*. Dostupný na WWW: <<https://randall120.wordpress.com/2012/01/31/overlooked-movies-a-bullet-for-joey1955/>> [vyšlo 31. 1. 2012; cit. 1. 8. 2015].

Kelso, W. B.: The (Red) Apes Have Taken Over: A Beer-Gut Reaction to Edward Dein's *Shack Out on 101* (1955). *Micro-Brewed Reviews*. Dostupný na WWW: <<http://microbrewreviews.blogspot.cz/search/label/Shack%20Out%20on%20101>> [vyšlo 19. 6. 2012; cit. 1. 8. 2015].

Kronke, David: Movie Puts the Unreal Into Newsreels, Using Effects with Eerie Implications. *The Baltimore Sun*. Dostupný na WWW: <http://articles.baltimoresun.com/1994-07-06/features/1994187015_1_forrest-gump-robert-zemeckis-tom-hanks> [vyšlo 6. 7. 1994; cit. 1. 8. 2015].

McElwee, John: Forgotten But Not Gone – My Son John. *Greenbriar Picture Shows*. Dostupný na WWW: <<http://greenbriarpictureshows.blogspot.cz/2007/10/forgotten-but-not-gone-my-son-john-as.html>> [vyšlo 30. 10. 2007; cit. 1. 8. 2015].

mlb: Vrařda Kim řong-una do kin nepůjde. Zarazila ji hrozba terorismu. *iDNES.cz*. Dostupný na WWW: <http://zpravy.idnes.cz/the-inmterview-se-odklada-kvuli-vyhruzkam-fjm-/zahranicni.aspx?c=A141217_230245_zahranicni_mlb> [vyšlo 17. 12. 2014; cit. 1. 8. 2015].

Paul: Man on a Tightrope (1953) – Elia Kazan. *Lasso the Movies*. Dostupný na WWW: <<http://www.lassothemovies.com/man-on-a-tightrope-1953-elia-kazan/>> [vyšlo 4. 5. 2013; cit. 1. 8. 2015].

Phillips, Richard: A Haunting Portrait of US-backed Terror in 1950s Vietnam. *World Socialist Web Site*. Dostupný na WWW: <<http://www.wsws.org/en/articles/2002/12/tqam-d17.html>> [vyšlo 17. 12. 2012; cit. 1. 8. 2015].

pšt: KLDŘ hrozí Američanům odvetou. Film o atentátu na Kim Čong-una označila za válečný akt. *iHNed.cz*. Dostupný na WWW: <<http://zahranicni.ihned.cz/amerika-usa/c1-62418410-severni-korea-kim-cong-un-film-interview-atentat-valka-usa>> [vyšlo 26. 6. 2014; cit. 1. 8. 2015].

Rosenbaum, Jonathan: Washington Paranoia from the Left and Right: The Day the Earth Stood Still & My Son John. *Jonathan Rosenbaum*. Dostupný na WWW: <<http://www.jonathanrosenbaum.net/2015/07/washington-paranoia-from-the-left-and-right-the-day-the-earth-stood-still-my-son-john/>> [vyšlo 17. 7. 2015; cit. 1. 8. 2015].

Rosenbaum, Jonathan: Ten Overlooked Noirs. *Jonathan Rosenbaum*. Dostupný na WWW: <<http://www.jonathanrosenbaum.net/2015/07/ten-overlooked-noirs/>> [vyšlo 22. 7. 2015; cit. 1. 8. 2015].

Sandhu, Sukhdev: When Television Took a Stand. *The Telegraph*. Dostupný na WWW: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3650203/When-television-took-a-stand.html>> [vyšlo 17. 2. 2006; cit. 1. 8. 2015].

Shannon, Jeff: On 'The Rack' with Paul Newman and Stewart Stern. *Demanders*. Dostupný na WWW: <<http://www.rogerebert.com/demanders/on-the-rack-with-paul-newman-and-stewart-stern>> [vyšlo 27. 6. 2011; cit. 1. 8. 2015].

Schrecker, Ellen: Comments on John Earl Haynes's, 'The Cold War Debate Continues'. Dostupný na WWW: <<http://www.fas.harvard.edu/~hpcws/comment15.htm>> [cit. 1. 8. 2015].

Suebsaeng, Asawin: How Obama and The NSA Are Being Used To Promote Bruce Willis' New Movie. *Mother Jones*. Dostupný na WWW: <<http://www.motherjones.com/mixed-media/2013/07/red-2-bruce-willis-obama-nsa-ad-snowden>> [vyšlo 17. 7. 2013; cit. 1. 8. 2015].

Sweeney, R. Emmet: Off the Beaten Track: Shack Out on 101 and Plunder Road. *Movie Morlocks*. Dostupný na WWW: <<http://moviemorlocks.com/2013/10/01/off-the-beaten-track-shack-out-on-101-and-plunder-road/>> [vyšlo 1. 10. 2013; cit. 1. 8. 2015].

Takken, Wilbert: Man on a Tightrope (1953). *Every Elia Kazan Movie*. Dostupný na WWW: <<http://www.everyeliakazanmovie.blogspot.ca/2013/02/man-on-tightrope-1953.html>> [vyšlo 12. 2. 2013; cit. 1. 8. 2015].

Vanneman, Alan: Nothin' but Legs! Fred and Cyd Go out Kicking in Cole Porter's Silk Stockings. *Bright Lights Film Journal*. Dostupný na WWW: <<http://brightlightsfilm.com/nothin-but-legs-fred-and-cyd-go-out-kicking-in-cole-porters-silk-stockings/#.VTQCKJWJj5p>> [vyšlo 31. 7. 2012; cit. 1. 8. 2015].

Obrazová příloha:



(obr. 1) Žánrový antikomunistický cyklus: atraktivní sovětská pilotka a agentka tajných služeb Olga Orlief (Janet Leigh) svádí amerického plukovníka (propagační foto k filmu *Jet Pilot* /1957/)



(obr. 2) filmy Red Scare: zaskočená komunistka Nina Petrovka (Hannelore Axman) zamýšlí opustit CPUSA, jakmile rozpozná metody strany (propagační foto k filmu *The Red Menace* /1949/)



(obr. 3) subversivní antikomunistický cyklus: liberální knihovnice Alicia Hull (Bette Davis) sleduje požár po rozpoutání antikomunistické kampaně vůči své osobě (propagační foto k filmu *Storm Center* /1956/)



(obr. 4, 5, 6, 7) žánrový antikomunistický cyklus: plakáty k filmům *The Red Danube* (1949), *The Journey* (1959), *Hong Kong Confidential* (1958), *Red Snow* (1952)



(obr. 8) žánrový antikomunistický cyklus: plakát k filmu *Night People* (1954)



(obr. 9, 10, 11, 12) žánrový antikomunistický cyklus: plakáty k filmům *Assignment – Paris* (1952), *Guilty of Treason* (1950), *Blood Alley* (1955), *China Gate* (1957)



(obr. 13, 14, 15, 16) filmy Red Scare: plakáty k filmům *I Married a Communist* (1949), *The Woman on Pier 13* (1949), *Walk East on Beacon!* (1952), *The Atomic City* (1952)



(obr. 17) filmy Red Scare: propagační foto k filmu *My Son John* (1952)



(obr. 18, 19, 20, 21) filmy Red Scare: plakáty k filmům *The FBI Story* (1959), *Security Risk* (1954), *The Red Menace* (1949), *Invasion USA* (1952)



(obr. 22, 23, 24, 25) subversivní antikomunistický cyklus: plakáty k filmům *Storm Center* (1956), *Trial* (1955), *No Time for Flowers* (1952), *Spy in the Sky!* (1958)



(obr. 26) subversivní antikomunistický cyklus: plakát k filmu *The Girl in the Kremlin* (1957)



(obr. 27, 28, 29, 30) subversivní antikomunistický cyklus: plakáty k filmům *Silk Stockings* (1957), *Red Planet Mars* (1952), *Pickup on South Street* (1953), *The Flying Saucer* (1950)



(obr. 31, 32, 33, 34) zahraniční plakáty k filmům *Walk East on Beacon!* (1952, italský), *Assignment – Paris* (1952, italský), *No Time for Flowers* (1952, dánský), *My Son John* (1952, dánský)



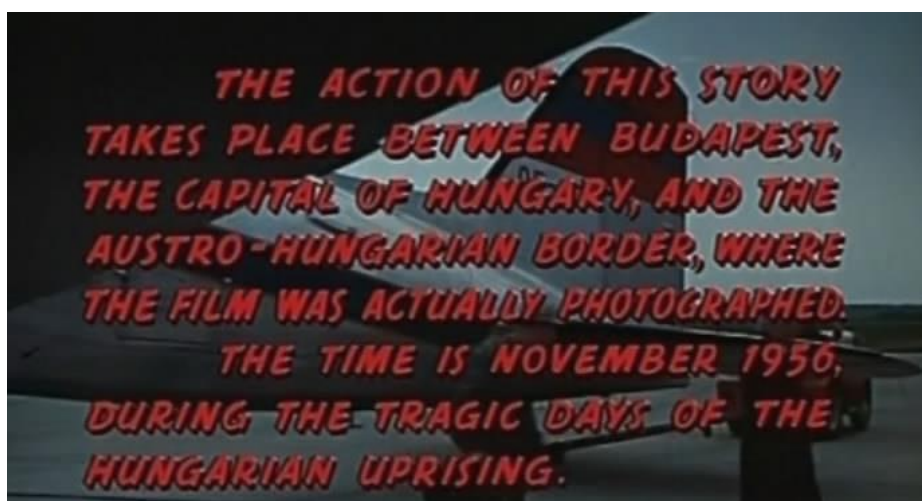
(obr. 35) zahraniční plakát k filmu *China Gate* (1957, italský)



(obr. 36, 37, 38, 39) zahraniční plakáty k filmům *Big Jim McLain* (1952, francouzský), *Silk Stockings* (1957, italský), *Blood Alley* (1955, italský), *Man on a Tightrope* (1953, italský)



(obr. 40) Nenápadné uvedení do kontextu studené války (foto z filmu *Night People* /1954/)



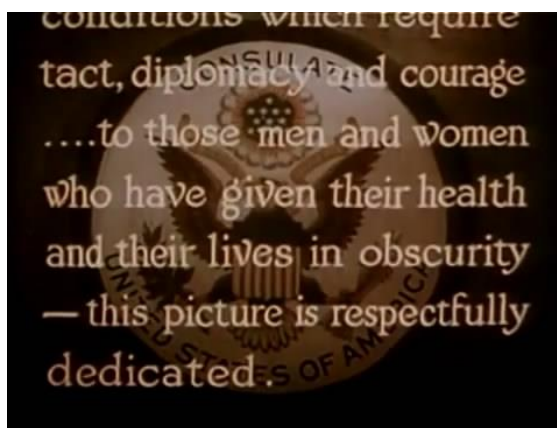
(obr. 41) Informačně hutný úvodní mezititulek (foto z filmu *The Journey* /1959/)



(obr. 42) úvodní found footage a hlas vypravěče k přiblížení oblasti (foto z filmu *China Gate* /1957/)



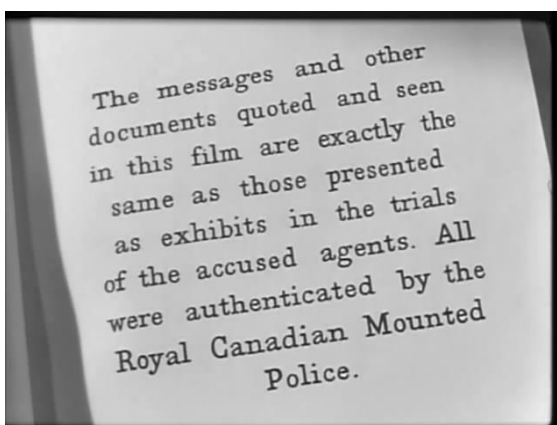
(obr. 43) komunistická chapadla v úvodu
(foto z filmu *The Red Menace* /1949/)



(obr. 44) věnování úřadu Spojených států
(foto z filmu *State Department: File 649* /1949/)



(obr. 45) poděkování za spolupráci během výroby
(foto z filmu *Tokyo File 212* /1951/)



(obr. 46) rétorické doložení autenticity fikce
(foto z filmu *The Iron Curtain* /1948/)



(obr. 47) hravá změna názvu z latinky na azbuku
(foto z filmu *The Girl in the Kremlin* /1957/)



(obr. 48) ideově zcela neurčitý úvodní záběr
(foto z filmu *Savage Mutiny* /1953/)



(obr. 49) ruský major propouští disidenta za hranice Maďarska (foto z filmu *The Journey* /1959/)



(obr. 50) hádky o přesné hranice sektorů Berlína (foto z filmu *The Big Lift* /1950/)



(obr. 51) dohoda o výměně zajatců na hranicích (foto z filmu *Assignment – Paris* /1952/)



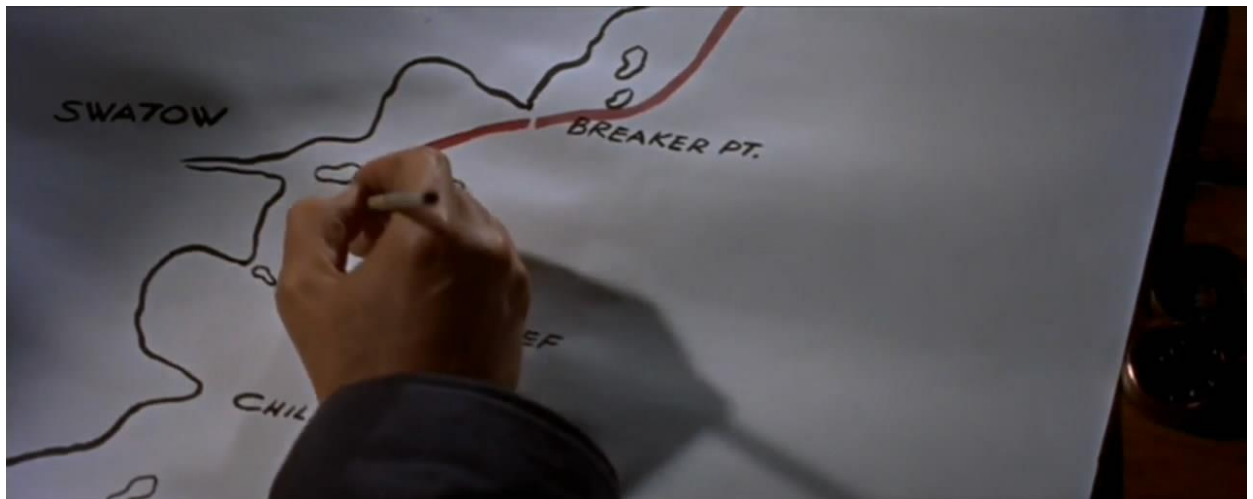
(obr. 52) útěk ruského špiona k hranicím Sibiře (foto z filmu *Arctic Flight* /1952/)



(obr. 53) sebevražda skokem z okna v centru Tokia (foto z filmu *Tokyo File 212* /1951/)



(obr. 54) obrovská mapa k orientaci a vymezení sektorů Berlína (foto z filmu *Night People* /1954/)



(obr. 55) zakreslování vlastní mapy ze strany amerického námořníka (foto z filmu *Blood Alley* /1955/)



(obr. 56) přibližování hranic mezi USA a SSSR (foto z filmu *Arctic Flight* /1952/)



(obr. 57) pod náporem komunistů mizející mapa Číny (foto z filmu *Target Hong Kong* /1953/)



(obr. 58) na detaily bohatá mizanscéna pokoje (foto z filmu *Love Is a Many-Splendored Thing* /1955/)



(obr. 59) výhled na Berlín v širokoúhlém formátu CinemaScope (foto z filmu *Night People* /1954/)



(obr. 60) výpravná kompozice bez přistoupení k polodetailům či detailům (foto z filmu *Blood Alley* /1955/)



(obr. 61) podsvícená Olga Alexandrovna (Janet Leigh)
(foto z filmu *The Red Danube* /1949/)



(obr. 62) aktivní Lia/Lucky Legs (Angie Dickinson)
(foto z filmu *China Gate* /1957/)



(obr. 63) euroasijská doktorka Han (Jennifer Jones)
(foto z filmu *Love Is a Many-Splendored Thing* /1955/)



(obr. 64) ruský major Surov (Yul Brynner)
(foto z filmu *The Journey* /1959/)



(obr. 65) zrádná Němka Frederica (Cornell Borchers)
(foto z filmu *The Big Lift* /1950/)



(obr. 66) záhadná Steffi Novak (Florence Marly)
(foto z filmu *Tokyo File 212* /1951/)



(obr. 67) cirkus coby neukotvený život na cestách (propagační foto k filmu *Man on a Tightrope* /1953/)



(obr. 68) rutinní vrhání nožů během snídaň
(foto z filmu *Man on a Tightrope* /1953/)



(obr. 69) sounáležitost s přírodou a Smetanova Vltava
(foto z filmu *Man on a Tightrope* /1953/)



(obr. 70) polidštění ministra a nápisy v češtině
(foto z filmu *Man on a Tightrope* /1953/)



(obr. 71) zběsilý útěk přes hranice v závěru
(foto z filmu *Man on a Tightrope* /1953/)



(obr. 72) autentická legitimace člena CPUSA
(foto z filmu *I Married a Communist* /1949/)



(obr. 73) autenticky působící vyšetřovací složka FBI
(foto z filmu *Walk a Crooked Mile* /1948/)



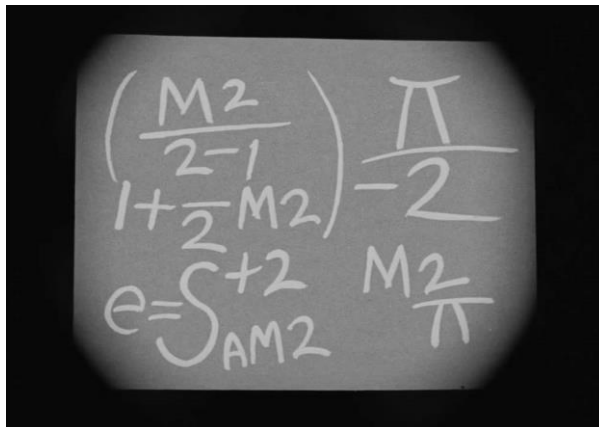
(obr. 74) found footage letectva Spojených států
(foto z filmu *Invasion USA* /1952/)



(obr. 75) zakryté tváře pracovníků v ústředí Los Alamos
(foto z filmu *The Atomic City* /1952/)



(obr. 76) natáčení za plného městského provozu
(foto z filmu *The Thief* /1952/)



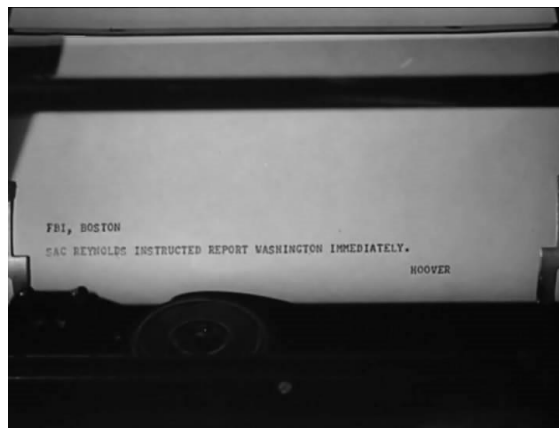
(obr. 77) domnělý přepis utajeného vzorce na mikrofilmu
(foto z filmu *Shack Out on 101* /1955/)



(obr. 78) při uvedení do funkce není ředitel FBI zobrazen (foto z filmu *The FBI Story* /1959/)



(obr. 79) úvodní zobrazení J. Edgara Hoopera
(foto z filmu *Walk East on Beacon!* /1952/)



(obr. 80) nepřímý dohled J. Edgara Hoopera
(foto z filmu *Walk East on Beacon!* /1952/)



(obr. 81) aktuální členové HUAC během slyšení
(foto z filmu *Big Jim McLain* /1952/)



(obr. 82) obětavý výkon i po skončení pracovní doby
(foto z filmu *Walk a Crooked Mile* /1948/)



(obr. 83) aktivizace neslyšící dívky agenty FBI (propagační foto k filmu *Walk East on Beacon!* /1952/)



(obr. 84) agenti rozbalují soukromou korespondenci (foto z filmu *Walk East on Beacon!* /1952/)



(obr. 85) agent FBI dostává svolení prozkoumat dům (foto z filmu *My Son John* /1952/)



(obr. 86) strach jaderného fyzika před dopadením (foto z filmu *The Thief* /1952/)



(obr. 87) hádka fyzika s dohlížečím agentem FBI (foto z filmu *The Atomic City* /1952/)



(obr. 88) neobyvatelný prostor válečné Indočíny (foto z filmu *China Gate* /1957/)



(obr. 89) bar coby místo dohod, pravidel a konání
(foto z filmu *Shack Out on 101* /1955/)



(obr. 90) bar coby náhražka domova a místo setkání
(foto z filmu *Invasion USA* /1952/)



(obr. 91) improvizovaná oblast usazení členů hnutí
(foto z filmu *Guerrilla Girl* /1953/)



(obr. 92) život na cestách bez pevného bodu
(foto z filmu *5 Steps to Danger* /1957/)



(obr. 93) plakát k filmu *I Was a Communist for the FBI* (1951)



(obr. 94) rodinný konflikt kvůli členství ve CPUSA
(foto z filmu *I Was a Communist for the FBI* /1951/)



(obr. 95) setkání s idealistickou komunistickou učitelkou
(foto z filmu *I Was a Communist for the FBI* /1951/)



(obr. 96) role agentů FBI zůstává nevyjasněná
(foto z filmu *I Was a Communist for the FBI* /1951/)



(obr. 97) závěrečná průlomová výpověď před HUAC
(foto z filmu *I Was a Communist for the FBI* /1951/)



(obr. 98) noirová kompozice z ostrého úhlu (foto z filmu *Shack Out on 101* /1955/)



(obr. 99) noirové nasvícení v kanceláři detektiva
(foto z filmu *World for Ransom* /1954/)



(obr. 100) halucinace během mučení v Maďarsku
(foto z filmu *Assignment – Paris* /1952/)



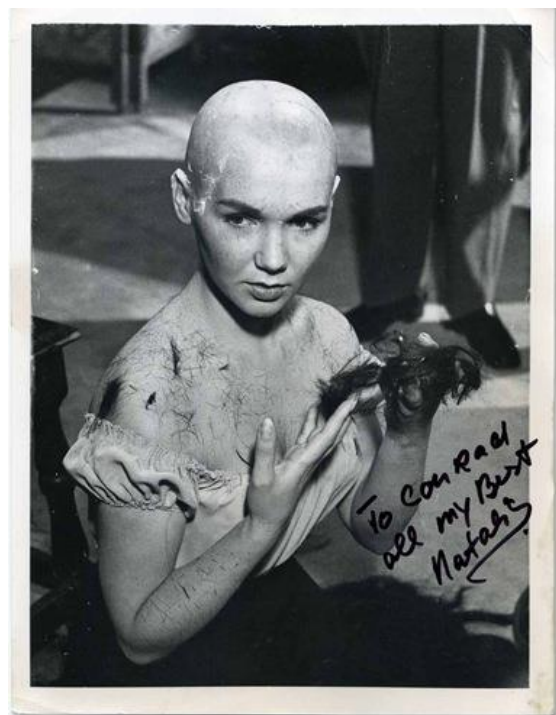
(obr. 101) prudký pohled na zmatenou femme fatale
(foto z filmu *Pickup on South Street* /1953/)



(obr. 102) nostalgické setkání ikon gangsterského cyklu
(foto z filmu *A Bullet for Joey* /1955/)



(obr. 103) Natalia Daryll před zahájením natáčení...
(fotoska k filmu *The Girl in the Kremlin* /1957/)



(obr. 104) ... Natalia Daryll na konci natáčení
(fotoska k filmu *The Girl in the Kremlin* /1957/)



(obr. 105) Stalinův dvojník na veřejnosti
(pressbook k filmu *The Girl in the Kremlin* /1957/)



(obr. 106) propagační předvádění maket ničených domů
(propagační foto k filmu *Invasion USA* /1952/)



(obr. 107) aktivní antikomunisté se dožadují vyřazení spisku z knihovny (foto z filmu *Storm Center* /1956/)



(obr. 108) rozsudek nad vojákem a jeho selháním
(foto z filmu *The Rack* /1956/)



(obr. 109) unavený hrdina čte předvolání před HUAC
(foto z filmu *Trial* /1955/)



(obr. 110) odhalení spiknutí přímo v soudní síni
(foto z filmu *Trial* /1955/)



(obr. 111) dosažení spravedlnosti bez soudu a institucí
(foto z filmu *The Fearmakers* /1958/)



(obr. 112) soukromí v sovětské sféře vlivu (propagační foto k filmu *No Time for Flowers* /1952/)



(obr. 113) průnik do subsvětla centra pokusů na lidech (foto z filmu *The Whip Hand* /1951/)



(obr. 114) zloděj odmítá bojovat proti komunistům (foto z filmu *Pickup on South Street* /1953/)



(obr. 115) osamělý boj proti komunistickému spiknutí (foto z filmu *The Fearmakers* /1958/)



(obr. 116) aktivní antikomunismus tancem (foto z filmu *Silk Stockings* /1957/)



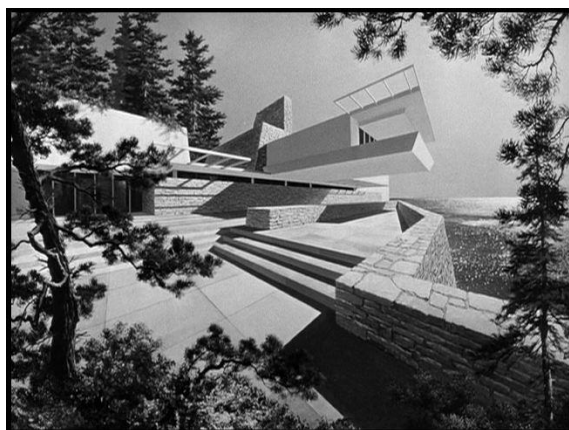
(obr. 117) rozlehlé interiéry v nejvyšším patře mrakodrapu (foto z filmu *The Fountainhead* /1949/)



(obr. 118) Dominique Francon (Patricia Neal)
(foto z filmu *The Fountainhead* /1949/)



(obr. 119) Ellsworth Toohey (Robert Douglas)
(foto z filmu *The Fountainhead* /1949/)



(obr. 120) návrh budovy Howarda Roarka
(foto z filmu *The Fountainhead* /1949/)



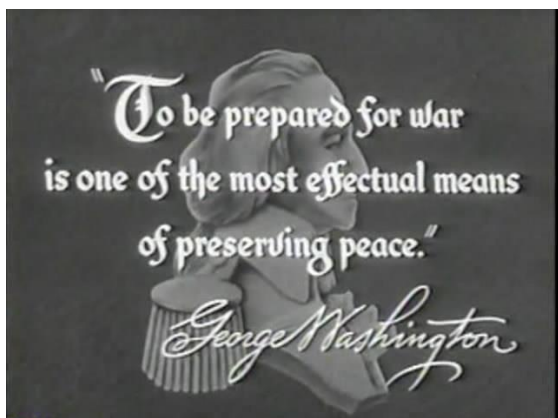
(obr. 121) Howard Roark (Gary Cooper) před soudem
(foto z filmu *The Fountainhead* /1949/)



(obr. 122) závěr coby nový začátek pro lidstvo
(foto z filmu *Red Planet Mars* /1952/)



(obr. 123) varovné zakončení špionážní zápletky
(foto z filmu *Hong Kong Confidential* /1958/)



(obr. 124) závěrečný citát prezidenta Washingtona
(foto z filmu *Invasion USA* /1952/)



(obr. 125) Socha Svobody za doprovodu hymny USA
(foto z filmu *The Red Menace* /1949/)



(obr. 126) závěrečná přímluva k divákům
(foto z filmu *Guilty of Treason* /1950/)



(obr. 127) ovládnutí USA sovětskými vojsky v závěru
(foto z filmu *Rocket Attack USA* /1961/)